

В. М. Ж И Р М У Н С К И Й



Творчество
АННЫ АХМАТОВОЙ



АННА АХМАТОВА
Фотография 60-х годов.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

В. М. ЖИРМУНСКИЙ

Творчество
**АННЫ
АХМАТОВОЙ**



Издательство «Н а у к а»
Ленинградское отделение
Ленинград • 1973

Книга подготовлена

Н. А. ЖИРМУНСКОЙ

Ответственный редактор

Е. Г. ЭТКИНД

Ж $\frac{0722-1096}{042(02)-73}$ 41-73

© Издательство «Наука» 1973

ПАМЯТЬ И ВЕРНОСТЬ

(Вместо предисловия)

В последней своей работе об Ахматовой В. М. Жирмунский заметил: «Время от ее вступления в литературу до наших дней превышает число лет, прошедших от смерти Пушкина до начала русского символизма. Это целая эпоха, обозначенная в жизни нашей страны и всего человечества величайшими историческими сдвигами и потрясениями — двумя мировыми войнами и Великой Октябрьской социалистической революцией, положившей начало новой эре мировой истории». Время, отделяющее первую статью, посвященную творчеству Анны Ахматовой, от статьи об Ахматовой и Блоке, а также последней работы В. М. Жирмунского, предлагаемой читателю в виде настоящей книжки (1970), — та же эпоха, те же грандиозные сдвиги и потрясения. Пятьдесят пять лет пролегли между статьей «Преодолевшие символизм» и статьей «Анна Ахматова и Александр Блок». Более чем полстолетия — это срок, отделяющий смерть Пушкина от рождения Ахматовой.

В эти более чем полстолетия вместились и огромная творческая биография Виктора Максимовича Жирмунского (1891—1971). Автор «Преодолевших символизм» — двадцатипятилетний критик, совсем недавно, в 1912 г., окончивший историко-филологический факультет Петер-

бургского университета и получивший — в 1915 г. — звание приват-доцента; он известен немногим — тем, кто прочел его весьма специальную книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» (1914), и тем, кто слушал в университете его лекции о Байроне и об английской поэзии XVIII в. Автор статьи «Анна Ахматова и Александр Блок» — восьмидесятилетний академик, почетный доктор Оксфордского университета, Берлинского университета имени Гумбольдта, Карлова университета в Праге, Ягеллонского университета в Кракове, член-корреспондент Британской академии, почетный член Миланского лингвистического общества и проч. и проч.; десятки книг, сотни статей написал академик В. М. Жирмунский, создал большую школу филологов, углубился во многие сугубо специальные области лингвистики и фольклора, стал тюркологом, диалектологом... И сохранил верность своей ранней теме, своей юношеской литературной любви — поэзии Анны Ахматовой.

Чем же лирика Ахматовой так привлекала В. М. Жирмунского? Разумеется, прежде всего она отвечала его художественному вкусу; «...муза Ахматовой — уже не муза символизма», — писал он в статье 1916 г. и уточнял: «Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне отдельных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символизма видела в образе женщины отражение вечно-женственного, стихи Ахматовой говорят о неизменно-женском. Исчезло мистическое углубление, прозрение, просветление».¹ Вся эта характеристика в высшей степени существенна. Отметим в ней следующие моменты:

¹ В. Ж и р м у н с к и й. Преодолевшие символизм. — Русская мысль, 1916, № 12, стр. 41 (далее цитируется это издание; страницы указаны в тексте); перепечатано в книге: Вопросы теории литературы. Л., изд. «Academia», 1928, стр. 301.

— А. Ахматова восприняла «словесное искусство символической эпохи» и «приспособила его к выражению новых переживаний». Другими словами, Ахматова не отбросила символизм, не прошла мимо него, а усвоила его художественные завоевания и, обогатившись ими, их преодолела, двинулась дальше;

— «... к выражению новых переживаний». Символистские прозрения, мистика, абстрактность общеспиритуалистических идей («вечно-женственное») — это переживания устарелые, принадлежащие предшествующему поколению; время требует иных, а именно — «вполне раздельных, конкретных, простых и земных». Критика привлекает прежде всего то, что охарактеризовано первым из этих слов; он пишет: «У символистов стихотворения рождаются из душевного напряжения почти экстатического, из душевной глубины, еще не разделенной; все отдельные стороны души слиты, и говорит более глубоко лежащее целостное и творческое единство духа. У Ахматовой целостность и неразделенность заменяются разделенностью, сопровождаемой отчетливым, строгим и точным самонаблюдением, тем более что душевное содержание ее стихов не изливается непосредственно музыкально в песне, а каждое отдельное переживание связывается с отдельным фактом внешней жизни» (39). В. М. Жирмунский зорко увидел важнейшую особенность ахматовского лирического психологизма: раздельность впоследствии будет трансформироваться, но останется как важнейший принцип, как останутся и прочие «антисимволистские» черты Ахматовой — конкретность, простота, земной характер чувств. В. М. Жирмунский показывает, как символистские порывы к «последней глубине», к «обнаружению неких метафизических основ и устремлений поэтической личности, с мистическими просветами, с борьбой за Бога и вокруг имени Божия» (40) лишают земную

реальность красок и даже смысла; он внимательно следит за тем, как «тоска о небывалом, желание чуда» (например, у З. Гиппиус), как романтическое томление по невозможному счастью «обесценивает все обычное, простое и земное» (40). Это мысль важная: символистская «потусторонность», мистический максимализм обесцвечивают материальное бытие, выхолащивают, мёртвят жизнь. В творчестве молодой Ахматовой простое, обыденное вновь обретает ценность: «Любовь, разлука в любви, неисполненная любовь, любовная измена, светлое и ясное доверие к любимому, чувство грусти, покинутости, одиночества, отчаяния, то, что близко каждому, то, что переживает и понимает каждый, только не так глубоко и лично; простому и обыденному она придает интимный и личный характер» (40—41).

Молодой критик отметил в творчестве молодого поэта то главное, что позднее будут повторять и развивать другие критики:

— раздельность и конкретность переживаний;

— разговорность интонации — «Ее стихи производят впечатление не песни, а изящной и остроумной беседы, интимного разговора» (33);

— пристрастие к простому, не условному языку, к живой естественности речи — «... стремление к целомудренной простоте слова, боязнь ничем не оправданных поэтических преувеличений, чрезмерных метафор и истасканных тропов» (34);

— эпиграмматичность словесной формы — «Тонкость наблюдения и точность взгляда, умение обобщать и высказывать обобщения в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения — все это черты, резко противоположные музыкальной лирике старых и новых романтиков, и необходимые условия эпиграмматического стиля» (34—35);

— объективированность лирического переживания — «она не говорит о себе непосредственно, она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными; она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не объясняет от своего имени» (36);

— повествовательность лирики, ее новеллистичность — «каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествующее течение фактов» (40).

Все эти отмеченные В. М. Жирмунским черты противостояли символизму, хотя Ахматова, как сказано выше, не игнорировала своих предшественников, прежде всего Блока; статья недаром называлась «Преодолевшие символизм». Она еще не была опубликована, когда В. М. Жирмунский читал ее как доклад в Петроградском университете. По свидетельству присутствовавшей на этом заседании Марии Лазаревны Тронской, многолетнего друга В. М. Жирмунского, профессора кафедры западноевропейских литератур Ленинградского университета, доклад об акмеистах собрал многочисленную аудиторию; в первом ряду сидела Анна Ахматова, которая, едва В. М. Жирмунский кончил говорить, воскликнула: «Он прав!».²

² Выступление М. Л. Тронской на вечере памяти В. М. Жирмунского в Ленинградском Доме писателя им. Маяковского 29 января 1972 г.

Это восклицание относилось и к общей характеристике «преодолевших символизм», и к самому факту «преодоления», и к заключительному разделу доклада, озаглавленному «К оценке поэтов „Гиперборея“». Этот раздел особенно существен. Здесь В. М. Жирмунский обобщал свои наблюдения над творчеством молодых поэтов, в которых видел «явление новое, целостное и художественно значительное» (52); он приветствовал «новое чувство жизни», которое выражалось прежде всего «в отказе от мистического восприятия и мистического углубления явлений жизни и в выходе из лирически погруженной в себя личности поэта-индивидуалиста в разнообразный и богатый чувственными впечатлениями внешний мир» (53); он называл метод Ахматовой и других «гипербореяцев» (О. Мандельштам, Н. Гумилев) «неореализмом», «понимая под художественным реализмом точную, мало искаженную субъективным душевным и эстетическим опытом передачу отдельных и отчетливых впечатлений преимущественно внешней жизни, а также и жизни душевной, воспринимаемой с внешней, наиболее отдельной и отчетливой стороны» (53).

Так что же, акмеистическая поэзия выше символистской, Ахматова — выше Блока? Не к этому ли выводу толкала читателей логика В. Жирмунского? Оказывается, нет. «Гипербореяцы», в частности Ахматова, несут в себе некую слабость, подрывающую их искусство, впрочем весьма замечательное. Дело в том, что «это формальное совершенство, это художественное равновесие в стихах поэтов „Гиперборея“ достигается рядом существенных уступок и добровольным ограничением задач искусства, не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса» (54—55).

Это — глубокое проникновение в самую суть новой школы: она обедняла себя, облегчив свои художественные

Виктору Максимовичу

Жиринскому

БѢЛАЯ СТАЯ.

с дружеским приветом

Анна Ахматова.

1917.

19 августа.

Подпись на первом издании «Белой стая».

задачи, ограничив свои намерения; победа формы над хаосом — это высшая цель искусства, которое, по слову Блока, призвано «внести гармонию в мир»; изгнание хаоса — это отказ от эстетического торжества над ним. Жирмунский продолжает: «Все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого. Именно стремление к тому, чтобы выразить невыразимое, чтобы сказать о несказанном, вызвало художественный переворот в эпоху символизма, поэзию намеков и иносказаний. Ныне сужение душевного мира опять дает возможность быть графичным, четким и рассудительным. У Ахматовой это сужение проявляется в отказе от погружения в единую, целостную и хаотическую глубину души» (55).

Здесь затронут один из самых важных вопросов эстетики: соотношение хаоса и космоса, хаоса бытия и его преобразования в художественно гармоническую форму. Критерием поэтического искусства является метод переработки в слове изначального хаоса и степень этой переработки. М. Горький написал однажды Б. Пастернаку на книге «Жизнь Клима Самгина»: «Воображать — значит внести в хаос форму, образ. Иногда я горестно чувствую, что хаос мира одолевает силу вашего творчества и отражается в нем именно только как хаос, дисгармонично. Может быть я ошибаюсь? Тогда извините ошибку».³ Дарственная надпись Горького, относящаяся к ноябрю 1927 г., отмечала особенность пастернаковской поэзии двадцатых годов. Отвечая на это суждение и даже осуждение, Пастернак написал Горькому: «Я всегда стремился к простоте и никогда к ней стремиться не перестану»;⁴

³ Литературное наследство. Т. 70. Горький и советские писатели. М., 1963, стр. 308.

⁴ Там же, стр. 307 (письмо от 4.I.1928).

к простоте, т. е. к преодолению темноты — светом, случайного — закономерным, хаоса — искусством. По мысли В. Жирмунского, молодая Ахматова, как и прочие «гипербореицы», упростила свою художественную задачу сужением мира, игнорированием его хаотических глубин. Этот упрек был очень серьезным, — может быть, даже и суровым.

Акмеисты преодолели символизм, но оставили они его позади или оказались менее значительны, чем их предшественники и соперники? В. Жирмунский со всей определенностью говорит о том, что «одной художественной завершенностью еще не измеряются значительность и ценность поэтического произведения» (55), потому что поэзия «живет не только своей художественной действительностью, а целым рядом внехудожественных переживаний, вызываемых переживанием эстетическим» (55), и «эстетические образы... подлежат оценке по своему смыслу, как ценности иного, внеэстетического порядка — философские, моральные, религиозные или индивидуально-жизненные» (55). Доклад в университете завершился чрезвычайно ответственной фразой, поворачивавшей в ином направлении оценку акмеизма: «...если бы Александр Блок владел искусством выразительного слова в менее совершенной форме, чем младшие „акмеисты“, он все же был бы неизмеримо значительнее их, как поэт, дающий предчувствие до конца не воплощенных и невоплотимых душевных миров огромной напряженности и неизмеримого протяжения» (56).

Вот после какой фразы Анна Ахматова воскликнула: «Он прав!». В. Жирмунский, по мнению Ахматовой, был прав, утверждая, что акмеисты:

— не побеждают хаос формой, а изгоняют, игнорируют его;

— выражают все до конца, потому что отказываются от невыразимого;

— сужают мир, рационалистически его обедняя и превращая в сумму «ясных, раздельных и по необходимости периферических переживаний»;

— отказываются от внеэстетических оценок и вместе с тем

— от целостного мироощущения и мировоззрения.

В сущности, статья А. Блока «Без божества, без вдохновения» (1921) продолжает «Преодолевших символизм» (если отбросить болезненное раздражение, которым она проникнута). Блок указывает на чрезмерный эстетизм, «внутрилитературность» акмеистских манифестов; он резко осуждает Н. Гумилева за статью 1913 г. — ее автору «в голову не приходило, что никаких чисто „литературных“ школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия — страна более молодая, чем Франция, что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой».⁵ Не это ли обвинение предъявил акмеизму за пять лет до Блока В. М. Жирмунский, увидевший слабость нового течения в преобладании «художественной точки зрения»? Жирмунский видел и другое: возможность развития для таких поэтов «Гиперборея», как А. Ахматова и О. Мандельштам.

Статья «Преодолевшие символизм» завершается не фразой о Блоке, но абзацем, выпавшим из дальнейших переизданий и содержащим существеннейшие утверждения. «В акмеизме ли будущее нашей поэзии?» — спрашивал В. М. Жирмунский. Ответ его был отрицательным. Новая поэзия, поэзия «нового реализма» должна быть более содержательной и более глубокой, чем стихи акмеистов

⁵ А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. М.—Л., 1962, стр. 177.

Дорожному
Виктору Макамоновичу
Миринскому

Б
БИБЛИОТЕКА
СОВЕТСКОЙ
ЛОДНИ

от
предоставлено списком
Ахматовой

15 апр.

1961

Ленинград

Надпись на издании стихотворений
Анны Ахматовой, 1961 г.

1916 г. Приведем важные слова, завершающие статью и свидетельствующие о размахе мысли и напряженности ожиданий В. М. Жирмунского в канун Октябрьской революции:

«Нам грезится, что новая поэзия может стать более широкой — не индивидуалистической, литературной и городской, а общенародной, национальной, что она включит в себя все разнообразие сил, дремлющих в народе, в провинции, поместье и деревне, а не только в столице, что она будет вскормлена всей Россией, ее историческими преданиями и ее идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей...» (56).

Анна Ахматова слышала и эти слова, — ее возглас «Он прав!» относился и к надеждам молодого ученого на будущее, к его страстному ожиданию всенародной и общенациональной русской поэзии.

За год с небольшим до «Преодолевших символизм» в той же «Русской мысли» была опубликована статья «Анна Ахматова», принадлежавшая перу молодого критика Н. Недоброво и посвященная выходу в свет сборника «Четки». Здесь, казалось бы, интимно-камерная лирика Ахматовой оценивалась очень высоко — как поэзия, отражающая «переживание очень яркой и очень напряженной жизни»,⁶ помогающая «восстановлению гордого человеческого самочувствия» и отличающаяся «глубоко гуманистическим характером» (66). Н. Недоброво увидел в лирических миниатюрах молодой поэтессы «дар героического освящения человека» (66); он благодарил ее за то, что «ее слушаешь, как благовесть; глаза загораются на-

⁶ Н. В. Недоброво. Анна Ахматова. — Русская мысль, 1915, № VII, стр. 65. (Далее страницы указаны в тексте).

деждою, и наполнишься тем романтическим чувством к настоящему, в котором так привольно расти непригнетенному человеческому духу» (67), за то, что, «прочитав стихи Ахматовой, мы наполняемся новою гордостью за жизнь и за человека» (67). Статья Н. Недоброво завершалась предсказанием: критики несомненно «будут призывать к расширению „узкого круга ее личных тем“», но он не присоединяется к этому призыву — «дверь... всегда должна быть меньше хранины, в которую ведет: только в этом случае круг Ахматовой можно считать узким» (68). Недоброво приводил слова Пушкина: «Идешь, куда тебя влекут мечтанья тайные...», — выражая надежду, что Ахматова будет следовать этому завету — «со всеми намеками на содержание строчек», замечал Недоброво. Напомним всю строфу, чтобы понять, что критик имел в виду:

Исполнен мыслями златыми,
Не понимаемый никем,
Перед распутьями земными
Проходишь ты, уныл и нем.
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни нужд, ни хохота, ни рева,
Ни удивленья, ни труда.
Глупец кричит: *куда? куда?*
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.

(«Езерский», 1832—1833)

Автор статьи об Ахматовой, увидевший в ее «лирическом дневнике» глубокое человеческое и даже героическое содержание, Н. В. Недоброво призывал поэтессу

к сохранению «узкого круга личных тем», к принципиальной узости «двери», ведущей в «храмину», и к небрежению толпой, с которой, по стиху Пушкина, поэт не должен делить «ни гнева, Ни нужд, ни хохота, ни рева, Ни удивленья, ни труда». Эти слова Пушкина Недоброво возводил в общий закон для поэта, игнорируя их реальный контекст (о котором мы здесь говорить не станем, он достаточно полно раскрыт в специальных трудах о Пушкине). Нет сомнений, что В. М. Жирмунский на страницах той же «Русской мысли» и развивал мысли Недоброво, и энергично полемизировал с ним. Нет, утверждал он, узость — она и есть узость, а будущее русской поэзии не в ней, и не в отделении поэта, исполненного «мыслями златыми», от толпы, а в другом — во включении в себя всего разнообразия сил, «дремлющих в народе», в том, чтобы поэзия была вскормлена «всей Россией».

Перед нами — две критические статьи, высоко оценившие начало творческой биографии большого поэта. Обе они отметили значение ахматовской лирики для современной литературы, обе предсказали Ахматовой блестящее будущее, обе увидели в малой форме значительное содержание. Но каждая из них по-своему начертала перспективу развития. Прав оказался В. М. Жирмунский — полвека спустя эта его правота стала несомненной.

Анна Ахматова не осталась в кругу лирики — она вышла на простор эпической поэзии; ее «Эпические мотивы», неоконченная «Царскосельская поэма», «Поэма без героя», цикл «Северных элегий», поэма «Путем всея земли» с несомненностью говорят об этом.

Анна Ахматова впитала в свою поэзию стихию фольклора — и плач, и причитание, и частушку, и «жестокый» городской романс, и застольную, и заклинанье, и многообразнейшие «песенки». В. М. Жирмунский в своей по-

следней работе «Творчество Анны Ахматовой» пишет: «...использование тематики и образности, стилистических и стиховых особенностей женской песни приводит к полному отождествлению переживаний автора и его судьбы с судьбой лирического героя» (82); в связи со стихотворением Ахматовой на смерть Александра Блока (1921) он замечает: «Образность и стиль старинного народного причитания и народная форма стиха свободно используются здесь в соответствии с замыслом торжественного всенародного оплакивания смерти поэта» (83). И далее В. М. Жирмунский делает общий вывод: «...определяющее значение для творчества Ахматовой в целом имели не столько отдельные случаи жанровой и тематической стилизации (от причитания до частушки), сколько широкое использование языка и стиля народной поэзии, а тем самым народного восприятия действительности» (83). Эта органическая народность отвечала тем ожиданиям, которые в 1916 г. высказывал автор «Преодолевших символизм».

Анна Ахматова в своих стихах военного времени подпала до лирики высокого, общенационального звучания, до трагизма огромной напряженности («Ветер войны»). В. М. Жирмунский видит в них вершину «наметившегося перед войной подъема гражданской поэзии Ахматовой» (48) и считает, что эти произведения сделали ее «по-настоящему народным поэтом» (48). Он отмечает и тот факт, что «в послевоенной поэзии Ахматовой гражданская тема... занимает не меньшее место, чем тема интимно-лирическая, и часто сплетается с ней... Исторический фон или классические литературные образы раздвигают теперь узкую перспективу личного переживания... Все чаще в стихах Ахматовой звучат элегические раздумья над своим прошлым, над судьбой своего поколения и своего народа, размышления об искусстве, о его

задачах и судьбах в современности, о своем поэтическом мастерстве, мотивы своеобразной философской, моральной и общественной дидактики, выступающие не в абстрактном и обнаженном виде, а в тесном соединении с личными переживаниями и воспоминаниями» (50—51).

Как видим, предсказание, сформулированное в «Преодолевших символизм», осуществилось и для русской поэзии в целом, и для творчества Ахматовой в частности. Вскоре после опубликования «Преодолевших символизм» В. М. Жирмунский стал свидетелем и участником великих исторических сдвигов, и поэзия, которая ему грезилась в 1916 г., начала формироваться, расти, крепнуть. Появилась поэма Блока «Двенадцать», поэмы и стихотворения Маяковского, Есенина, Пастернака, позднее — Твардовского. Появились гражданские стихи и поэмы Ахматовой, оказавшиеся в ряду с теми произведениями русской поэзии, которые, как мечтал молодой Жирмунский, «вскормлены всей Россией, ее историческими преданиями и идеальными целями, совместной и связанной жизнью всех людей, пребывающих не в уединенной келье, а в дружном соединении друг с другом и с родной землей».

Впрочем, не будем упрощать пути самого Жирмунского. В 1916 г. его мечты о будущей литературе были окрашены в мистически-религиозные тона; он верил в приход «нового реализма», но думал и о том, «чтобы этот новый реализм... основывался на твердом и неизблемом религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и в быт и освещающей собой всю жизнь и все вещи в их стройном взаимоотношении» («Преодолевшие символизм», стр. 56). Правда, слово «религиозный» здесь следует до известной степени понимать в его этимологическом смысле (лат. *religio*, *religare* — вновь связывать, вновь соединять), однако и современный смысл — «вера» — здесь тоже присутствует. Можно

полагать, что это скорее фразеология, нежели мировоззрение, — недаром в издании 1928 г. религиозная фразеология отпала, а смысл статьи и ее устремленность в будущее остались неизменными.

Уже говорилось, что из всех поэтов, современников его молодости, В. М. Жирмунский сохранил наиболее верную привязанность к Анне Ахматовой.

Его статьи о ней — не учебное пособие по истории русской поэзии. В. М. Жирмунский разрабатывал лишь отдельные темы из русской литературы XX в. (акмеисты, Блок, Брюсов, стих Маяковского), не касаясь других, а нередко и проходя мимо них. Читатель сделает поправку на известную выборочность интересов, которые руководили В. М. Жирмунским при изучении творчества Ахматовой.

Попробуем «раздельно» и достаточно отчетливо сформулировать причины этой его неизменной привязанности.

— Ахматова прочными узами связана с русской классикой, прежде всего с Пушкиным. Она продемонстрировала устойчивость этой классики перед лицом модернистского «авангарда», грозившего размыть ее контуры и вместе с тем разрушить фундамент гармонического искусства, противостоящего антиэстетическому хаосу;

— Ахматова связана с древней и новой культурой человечества, — в ее лирике звучат мотивы и Востока, и Библии, и французского классицизма, и итальянского Возрождения;

— поэзия Ахматовой пронизана фольклорным началом, и она в этом отношении близка тем явлениям мировой литературы, которые были особенно дороги Жирмунскому как исследователю, — творчеству Пушкина, Гете, Гердера;

— лирика Ахматовой устремлена к объективному, к эпосу. Жирмунский особенно высоко ценил в поэзии

соединение лирики с высоким достоинством обьективированной эпичности. Ему была эстетически близка отлившаяся в незыблемые формы лирическая поэзия Гете, которую он ценил выше летучего, зыбкого лиризма Верлена или песенно-импровизационной манеры, скажем, Есенина. Ахматовская поэзия соответствовала его художественному идеалу;

— Ахматова прошла огромный и трудный путь — от «Вечера» до «Поэмы без героя», она внутренне очень изменилась, обрела гражданскую страсть, высокий трагизм и человеческую мудрость. И все же она не забыла своего прошлого, не отбросила своей поэтической молодости — Ахматова сохранила преданность своему поколению.

Для В. М. Жирмуцкого это свойство творческой памяти — свойство необычайной важности. В нем концентрируется и культура, и совесть, и личность. Он и сам хранил память о прошлом и верность ему. Возвращение к исследованию ахматовской поэзии через более чем полстолетия — свидетельство этой верности.

Е. Эткинд

*

Творчество
АННЫ АХМАТОВОЙ

*

* 1 *

Долгая жизнь Ахматовой и сохранившаяся до конца творческая свежесть ее дарования связали в ее лице нашу литературную современность с живым наследием русской поэтической классики, девятнадцатый век с двадцатым веком. Время от ее вступления в литературу до наших дней превышает число лет, прошедших от смерти Пушкина до начала русского символизма. Это целая эпоха, обозначенная в жизни нашей страны и всего человечества величайшими историческими сдвигами и потрясениями — двумя мировыми войнами и Великой Октябрьской социалистической революцией, положившей начало новой эре мировой истории.

А между тем связь поэзии Ахматовой с традициями прошлого не отягчает ее творчество ненужным балластом времени; напротив, делает ее живой и пужной для современного читателя. Об огромной популярности ее стихотворений в годы ее молодости может свидетельствовать число переизданий ранних сборников, печатавшихся в трудное для книжного дела время первой мировой войны и начала революции, — девять изданий «Четок» (1914—1922), четыре — «Белой стаи» (1917—1922). О том, что эта популярность не уменьшилась в наши дни, наглядно говорят сохранившиеся в ее литературном архиве много-

численные письма ее новых советских читателей, не только поэтов, литераторов и ученых, но представителей самых разных общественных кругов и профессий, из Москвы и Ленинграда, с Волги и Украины, из Архангельска и Сибири — со всех концов нашей необъятной родины.*

О том же говорит и признание, растущее с каждым годом, которое заслужила русская поэтесса у читателей и критиков во всем мире: многочисленные издания ее произведений (передко с параллельным русским текстом) на языках французском, итальянском, немецком (в ГДР и ФРГ), английском (в Англии и США), польском, чешском, болгарском, японском и др.; отдельные издания «Поэмы без героя»; ряд стихотворений в переводных антологиях русской поэзии и в периодических изданиях; статьи о ее творчестве, книги и диссертации, ей посвященные. В 1964 г. Ахматовой была присуждена и торжественно вручена в Италии международная поэтическая премия «Этна-Таормина»; незадолго до смерти, в 1965 г., Оксфордский университет увенчал ее почетной степенью доктора литературы.

Эти факты тем более примечательны, что в литературе и искусстве Запада по-прежнему господствуют различные формы «модернизма», иными словами — крайний субъективизм содержания и творческих методов, и критика этого направления склонна отрицать в искусстве все, что не носит на себе печати модернизма, как «старомодное» и «банальное», как пережиток «девятнадцатого века».

В противоположность этому стихи Ахматовой, вопреки господствовавшим в годы ее молодости тенденциям, лишены печати поверхностного и модного тогда «модер-

* Архив А. А. Ахматовой хранится в ЦГАЛИ и в Ленинградской гос. публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (ПБ).

низма». Простота и прозрачность их художественной формы, правдивость и подлинность чувства, объективность художественного метода, при всем неповторимом личном своеобразии, — эти черты ее поэзии продолжают традиции русского реалистического искусства XIX в., осложненные всем богатством душевных и художественных открытий нашего времени, но лишены всякого показного новаторства.

Мировая слава Ахматовой — это победа большого реалистического искусства над господствующим в современной буржуазной литературе Запада модернизмом.

В своих еще не опубликованных записях 60-х годов Ахматова неоднократно полемизировала с зарубежной и эмигрантской критикой, выступавшей с исторической оценкой ее творчества. «Иностранцам, — писала она, — почему-то хочется замуровать меня в десятые годы».¹ На самом деле ее искусство созрело и получило новое направление в годы ее «хождения по мукам» (если воспользоваться образным выражением А. Н. Толстого), характерного для судьбы многих представителей дореволюционной интеллигенции, по своему происхождению и воспитанию далеких от социалистической революции:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она...

Подчеркивая перелом, совершившийся в ее творчестве во второй половине 30-х годов, Ахматова писала: «Почерк у меня изменился, голос уже звучит по-другому»; «Возврата к первой манере уже не может быть. Что лучше, что хуже — судить не мне. 1940 — апогей. Стихи звучали

непрерывно, наступая на пятки друг другу, торопясь и задыхаясь: разные и иногда, наверно, плохие».² Около этого времени написаны «Реквием» (1935—1940), «Путем вся земля» — маленькая поэма, особенно характерная для этого переломного этапа (1940); создаются первая редакция «Поэмы без героя» (1940—1942) и большое число лирических стихотворений, в которых любовная тема вытесняется общественной, исторической, народной. Период этот завершается патриотической лирикой «Ленинградского цикла» (1941—1944).

В автобиографическом отрывке, написанном в третьем лице, поэтесса сама определяет перелом, совершившийся в эти годы в ее творчестве: «Итак поздняя А[хматова] выходит из жанра „любовного дневника“ («Четки») — жанра, в кот[ором] она не знает соперников и кот[орый] она оставила, м[ожет] б[ыть], даже с некоторым сожалением и оглядкой, и переходит на раздумья о роли и судьбе поэта, о ремесле, на легко набросанные широкие полотна. Появляется острое ощущение истории («Русский Трианон» — карикатурная беглая зарисовка)».³ Создаются «Клеопатра», «Данте», стихи из цикла «Тайны ремесла».

Вряд ли можно согласиться с Ахматовой, когда в пылу полемики со своими критиками, сознательно или бессознательно пытавшимися «замуровать» ее в прошлое, она намеренно подчеркивала пренебрежительное отношение к ранним стихам, как к пройденному этапу своего творчества. Но, несмотря на непреходящее значение таких классических сборников любовной лирики, как «Четки» или «Белая стая», нельзя не признать, что позднее творчество Ахматовой, в течение долгого времени остававшееся не замеченным критикой и мало известным читателю, представляет новый, притом наиболее зрелый этап ее развития как поэта, до сих пор еще не получивший заслуженного внимания и критической оценки.

Неправильная перспектива в восприятии и истолковании творчества Ахматовой в значительной степени была связана с его рассмотрением в узких рамках литературной группы или «школы» акмеистов, к которым сама поэтесса причисляла себя в начале своего творческого пути — в 10-е годы. Такое рассмотрение, претендующее на историзм, прочно утвердилось во всех учебниках по истории русской литературы начала XX в. и до сих пор имеет широкое хождение в зарубежной критике.

Между тем большой поэт никогда не исчерпывается и редко определяется своей принадлежностью к той или иной группе или школе, в рядах которой он вступил в литературу. Как творчество Гете не исчерпывается периодом «бури и натиска» (или даже позднейшей доктриной «веймарского классицизма»), так исторический образ Блока не измеряется масштабами «русского символизма», с которым он был тесно связан, и еще менее образ Ахматовой — ее принадлежностью к акмеистам.

Как известно, «акмеизм» был одной из поэтических группировок, возникших в русской стихотворной литературе 10-х годов, в период кризиса символизма, в качестве реакции против этого господствовавшего направления.

К моменту выступления акмеистов (1910) русский символизм существовал уже два десятилетия и был представлен в поэзии рядом выдающихся и очень между собой не схожих дарований. Испытав при своем зарождении некоторое влияние более раннего по времени французского символизма, или «декадентства» (раннее творчество В. Брюсова, И. Анненского, в более позднее время — М. Кузмина), он был по существу своему гораздо ближе

немецкому и английскому поэтическому идеализму (немецкие романтики, Шелли, английские прерафаэлиты — Бальмонт, молодой Блок). Однако в основном он шел своими — самостоятельными и новыми — национальными путями, подсказанными русской общественной действительностью и богатым наследием русской поэзии XIX в., ее романтической струи (Жуковский, Тютчев, Фет, Вл. Соловьев).

Русский символизм понимал поэзию в духе романтического идеализма — как интуитивное постижение таинственной сущности мира и души человека, непосредственно раскрывающееся в индивидуальном лирическом переживании поэта и выраженное в художественном слове символами, метафорическими изображениями и намеками, повышенным музыкальным воздействием стихотворного языка, соответствующим иррациональному характеру этого переживания. При таком творческом методе объективная действительность в своем художественном отражении неизбежно приобретала субъективный характер, соответствующий индивидуалистическим тенденциям буржуазного искусства в их наиболее последовательных проявлениях: лирические переживания творческой личности поэта в их неповторимо индивидуальных чертах становились, как в искусстве всего европейского «модернизма» конца XIX—начала XX в., основным — если не единственным — содержанием поэзии.

Кризис русского символизма, наступивший под влиянием революции 1905 г. в последовавшие за нею годы реакции, способствовал еще большей дифференциации господствующей поэтической школы. Если В. Брюсов продолжал и в эти годы отстаивать «автономность» искусства, его независимость от висполложных ему политических или религиозных целей («Символизм хотел быть и всегда был только искусством»),⁴ то для символистов

«второго поколения» — Александра Блока, Андрея Белого, Вячеслава Иванова, учеников Вл. Соловьева, — поэтическое творчество было не только выражением внутреннего мира поэтической личности, но и морально-религиозным и общественным действием. В то время как Вячеслав Иванов мыслил себе это действие в абстрактных и внеисторических формулах «теургии» или «соборности» и т. п., для Андрея Белого и в особенности для Александра Блока революция 1905 г. обозначала глубокий кризис мировоззрения и обновление художественного творчества, вызванные соприкосновением со стихией русской народной жизни. Об этом свидетельствуют у Белого книга стихов «Пепел» (1909), не случайно посвященная памяти Некрасова, повесть «Серебряный голубь» (1909) и роман «Петербург» (1916), отразившие русскую общественную действительность предреволюционной эпохи в кривом зеркале утрированно субъективной творческой манеры; у Блока — его замечательные стихи о России (1907—1916), «Ямбы» (1907—1914), поэма «Возмездие» (1910—1921), закономерно подготовившие после Октябрьской революции поэму «Двенадцать» (1918), которая открывает новую эпоху в развитии русской—советской поэзии.

Наглядным проявлением кризиса символизма в период между двух революций явились доклады Вяч. Иванова «Заветы символизма» и Ал. Блока «О современном состоянии русского символизма», прочитанные 26 марта и 8 апреля 1910 г. в «Обществе ревнителей художественного слова» (так называемой «Академии стиха» или «Поэтической академии» Вяч. Иванова), сопровождавшиеся оживленными прениями. Статьи были напечатаны рядом в журнале «Аполлон» (1910, № 8). Уже в следующем номере появилась ответная, остро полемическая статья В. Брюсова «О „речи рабской“ в защиту поэзии», в ко-

торой религиозным и мистифицированно общественным «исканиям» докладчиков противопоставлялась старая идея независимости и свободы художественного творчества. За ней последовали статьи Д. Мережковского «Балаган и трагедия» («Русское слово», 14 сентября) и С. Городецкого «Страна Реверансов и ее пурпурно-лиловый Бедекер» («Против течения», 15 октября). Мережковскому Блок отвечал открытым письмом, которое осталось неотправленным.⁵ Дискуссия приняла резкий и личный характер. Она непосредственно предшествовала выступлению акмеистов, и некоторые из них присутствовали на заседании «Поэтической академии», в том числе молодая Ахматова, незадолго до этого принятая в ее члены.

Акмеисты как поэтическая школа выделились из более широкого содружества молодых стихотворцев, примыкавших к символистам и по-разному искавших новых путей, которые в конце 1911 г. объединились в кружок, именовавший себя «Цехом поэтов». Название «цех», восходящее к профессиональным объединениям средневековых поэтов-ремесленников («мейстерзингеров», о которых напомнил в своей опере Рихард Вагнер), соответствовало взгляду на поэзию как на профессиональное мастерство («мое святое ремесло», по выражению Каролины Павловой, которое впоследствии процитирует Ахматова в своем цикле «Тайны ремесла»); оно подразумевало повышенное внимание к формальной стороне стиха, к профессиональной поэтической технике, культивировавшееся уже символистами (В. Брюсов, А. Белый, Вяч. Иванов в «Академии стиха»). Во главе «цеха» стояли, следуя той же терминологии, «синдики» (т. е. цеховые старейшины), тогда уже известные молодые поэты — Сергей Городецкий и Н. С. Гумилев; обязанности «стряпчего» выполнял Дм. В. Кузьмин-Караваев, юрист по образова-

нию, муж молодой поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой, участницы цеха. Ахматова, которая незадолго до этого начала печататься, — ее первые стихи появились в журнале «Аполлон» в апреле 1911 г., — была секретарем (рассылала повестки). Остальные члены цеха были почти все начинающие поэты, лишь в редких случаях уже выпустившие, чаще подготавливавшие свой первый сборник. Мы даем в алфавитном порядке их список, восстановленный в рукописных воспоминаниях Ахматовой: Георгий Адамович, Н. Бруни, Н. Бурлюк, С. Гедройц, Вас. Гиппиус (позднее — известный историк русской литературы и поэт-переводчик), М. Зенкевич, Георгий Иванов, граф В. А. Комаровский, уже названная Е. Ю. Кузьмина-Караваева (после революции эмигрировала в Париж, постриглась в монахини и как «мать Мария» прославилась своим активным участием в движении Сопротивления германским фашистам и героической смертью),⁶ М. Л. Лозинский (в советское время — выдающийся поэт-переводчик), О. Э. Мандельштам, М. Моравская (автор стихов для детей), Вл. Нарбут, П. Радимов, В. Чернявский (позднее — известный артист-декламатор), Вл. Юнгер; бывали в цехе также Н. Клюев и В. Хлебников; на открытии присутствовал А. Блок. «Цех поэтов» собирался попеременно на квартирах своих основных членов, с ноября 1911 по апрель 1912 г. около 15 раз (в среднем три раза в месяц), с октября 1912 по апрель 1913 г. — 10 раз (по два раза в месяц). На собраниях читались и подвергались товарищеской критике новые стихи членов цеха. Критика носила характер профессиональной оценки поэтического мастерства соревнователя, формальных достижений и недостатков прочитанного стихотворения.

В дальнейшем собрания стали, по-видимому, более редкими. В 1914 г., в год войны, по предложению Ман-

дольштама и Ахматовой цех был закрыт. К этому времени его наиболее активные члены уже успели определить себя как «акмеисты».

Как видно из списка имен, состав цеха первоначально был очень пестрый и в нем встречались начинающие поэты разных вкусов и направлений, хотя, при всем различии мнений, точка зрения синдиков имела решающее значение.

То же относится и к издательской деятельности: цех печатал стихи под собственной издательской маркой, но в скором времени фактически слился с издательством «Гиперборей», организатором и редактором-издателем которого был поэт М. Л. Лозинский. Цех издал в 1912 г. первые сборники поэтов, вошедших в группу акмеистов: А. Ахматовой («Вечер»), М. Зенкевича («Дикая порфира»), Вл. Нарбута («Аллилуйя») и ряда других поэтов, более или менее близких к этой группе (Е. Кузьминой-Караваевой — «Скифские черепки», С. Гедройца — «Век», Вл. Юнгера — «Песни полей и комнат», и др.). То же относится к маленькому стихотворному ежемесячнику «Гиперборей» (октябрь 1912—декабрь 1913, 10 выпусков). Здесь печатались в большом числе ранние стихотворения Анны Ахматовой и ее друзей, а также стихи некоторых старших поэтов — А. Блока, М. Кузмина и символиста Вл. Бестужева (Вл. Вас. Гиппиуса); из молодежи — Георгия Иванова, в то время ученика М. Кузмина, близких символизму Вас. Гиппиуса, Грааля Аренского и только начинающего «парижанина» Ильи Эренбурга; молодых поэтов других направлений — Павла Радимова, Н. Клюева, М. Моравской и таких, в то время совсем юных, «попутчиков», как Н. Пунин, В. Шилейко и будущий историк литературы Б. М. Эйхенбаум. Поэтому редакция «Гиперборей» (в которую, однако, с решающим голосом входили синдики цеха)

имела некоторое право предупреждать своих крайне малочисленных читателей, что «Гиперборей» «не является ни органом „Цеха поэтов“, ни журналом поэтов-акмеистов», но «принимает во внимание исключительно художественную ценность произведений, независимо от теоретических воззрений их авторов»,⁷ а В. Брюсов в обзоре «Новые течения в русской поэзии» мог иронически назвать «Цех поэтов» «группой молодых писателей, объединенных общей любовью к поэзии и общим издательством», но лишенных каких-либо общих для них идей.⁸

Положение это решительно изменилось с момента создания поэтической школы «акмеизма». Акмеизм, по выражению Ахматовой, был «решен» на одном из собраний цеха осенью 1912 г. Название новое направление заимствовало от древнегреческого слова *акмэ* — «вершина», которое тут же отыскиали в словаре: оно должно было означать стремление к «вершинам» искусства, к его высшему совершенству, хотя теоретики акмеизма впоследствии всегда отрицали отождествление нового, по их мысли «современного» течения с классицизмом, которое подсказывалось этим названием. Вожди акмеизма выступили со своими литературными манифестами в журнале «Аполлон» (1913, № 1). В том же журнале (№ 3) были напечатаны стихотворения поэтов, составивших эту группу, среди них и Ахматовой, с примечанием редакции: «Печатаемые здесь стихотворения принадлежат поэтам, объединенным теми идеями, которые были представлены в статьях Н. Гумилева и С. Городецкого в январской книжке „Аполлона“, и могут до некоторой степени служить иллюстрацией к высказанным в этих статьях теоретическим соображениям». И в дальнейшем в отделе поэзии «Аполлона» стихотворения акмеистов преобладали. Этому способствовали личные вкусы издателя жур-

пала С. К. Маковского и в особенности секретаря редакции М. Л. Лозинского, отказавшегося вступить в объединение акмеистов, но связанного с ними личной и литературной дружбой.

В течение всего 1913 г. происходили боевые выступления акмеистов в различных литературных аудиториях (в частности, в артистическом кабаре «Бродячая собака», где собирались представители художественного мира, связанные с новым искусством). Устраивались публичные дискуссии, на которых главы новой школы выступали с изложением своих идей и с резкой критикой символизма; театральные выступления сопровождались чтением стихов, в котором неизменно участвовала Ахматова. Шум, поднятый этой полемикой, имел для нового направления скорее неблагоприятный характер. Критика отказывалась признать его претензии на литературное новаторство и тем более «водительство» и основательность его нападков на символизм. Брюсов, в прошлом основоположник, теперь главный защитник этого последнего, писал: «Акмеизм, о котором у нас много говорят последнее время, — тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком литературного кружка, несколькими молодыми поэтами, непременно пожелавшими сказать новое слово... Акмеизм — выдумка, прихоть, столичная причуда, и обсуждать его серьезно можно лишь потому, что под его призрачное знамя стало несколько поэтов, несомненно талантливых, которых ни в коем случае нельзя принять в литературе за *quantité négligeable*».*⁹

Между тем вопрос о «преодолении символизма» как идеологии и как художественного метода был поставлен достаточно отчетливо в литературных манифестах глава-

* Маловажная величина (*франц.*).

рей новой школы. Гумилев обвинял символистов в том, что они «свои главные силы» направляли «в область неведомого», попеременно братались «то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом». «Борьба между акмеизмом и символизмом, — писал Городецкий, — ... есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю... После всяких неприятий мир бесспоротно принят акмеизмом во всей совокупности своих красот и безобразий».¹⁰ «Символизм в конце концов, заполонив мир „соответствиями“, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мнимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще».¹¹ Если символисты строили свою эстетику на лозунгах поэтического манифеста Поля Верлена «Музыки прежде всего!.. Не надо красок, только — оттенки» («De la musique avant toute chose... Pas la couleur, rien que la nuance»), то их противник цитирует снова своего любимого поэта Теофиля Готье, сближающего поэзию с ваянием и зодчеством:

Создание тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастей! —
Стих, мрамор иль металл.
(Перевод В. Брюсова)

Однако эта теоретическая программа своего рода художественного реализма, особенно отчетливо выраженная в высказываниях Городецкого, лишь в малой степени поддерживалась творчеством самих поэтов, «преодолевших символизм», — прежде всего, как неоднократно указы-

валось в советской критике, потому, что им не доставало связи с народом и обществом. Сергей Городецкий вообще оказался лишь кратковременным и случайным попутчиком акмеизма, вовлеченным в борьбу против символизма своими литературными неудачами после блестящего начала под эгидой «мифотворчества» Вяч. Иванова (сборник «Ярь», 1907) и своей полемикой с учителями, от которых он пытался отмежеваться. Вл. Нарбут и М. Зенкевич, в дореволюционное время представители «натуралистического» крыла акмеизма, не сыграли существенной роли в дальнейшем развитии советской поэзии. Три поэта, определивших творческое лицо группы, были и остались совершенно непохожими друг на друга и, несмотря на личную близость, вряд ли могут считаться по своему творчеству представителями одной поэтической «школы». Н. Гумилев — ученик Брюсова, Теофиля Готье и парнасца Леконта де Лилиа — и после своего манифеста продолжал оставаться преимущественно поэтом декоративной и романтически условной экзотики. Творческий путь О. Мандельштама повел его от мнимой материальности «Камня» (1913—1916) к поэтике сложных и абстрактных иносказаний, созвучной таким явлениям позднего символизма («постсимволизма») на Западе, как поэзия Поля Валери и французских сюрреалистов или англичанина Дилана Томаса. Только Ахматова пошла как поэт путями открытого ею нового художественного реализма, тесно связанного с традициями русской классической поэзии и все более глубокого по силе творческого обобщения. Поэтому, сохраняя память о литературных дружбах своей молодости, она могла тем не менее справедливо проводить грань между своими соратниками и собой, когда писала в воспоминаниях об акмеизме: «Почему этим якобы грамотеям не приходит в голову отметить тот довольно, по-моему, примечательный факт,

что на моих стихах нет никакого влияния Г-ва [Гумилева], несмотря на то, что мы были так связаны, а весь акмеизм рос от его наблюдения над моими стихами тех лет, так же как над стихами Мандельштама» (подразумевается «Камень»).¹²

В 1920—1921 гг. была предпринята попытка возродить «Цех поэтов», на этот раз под единоличным руководством Гумилева, как своего рода школу акмеизма. В новое объединение входили некоторые из «ветеранов» старого цеха — Георгий Иванов, Георгий Адамович и немногие другие, а также молодые поэты — Ирина Одоевцева, Николай Оцуп, Всеволод Рождественский (в скором времени порвавший с этим направлением). Новый цех успел выпустить три альманаха (1921—1922), а начинающие поэты — по сборнику. Господствовало «неоклассическое» направление, характерное для эпигонов акмеизма. Формалистичность, точнее — техницизм в отношении к художественной форме поддерживался, как и прежде, характером критики стихотворной продукции на собраниях цеха и в печатных рецензиях: на первый план выдвигались внешняя гладкость формы и видимость мастерства, маскировавшие бедность содержания. Стихи молодых поэтов находились в кричащем противоречии со временем.

Попытка возрождения цеха и акмеизма закончилась неудачей. Некоторые из участников второго цеха в скором времени покинули родину и потеряли связь с ее литературным развитием.

Ахматова в возрожденном цехе участия не принимала. Ее особое положение отметил Блок в своей полемической статье «Без божества, без вдохновенья» (1921) — гневной отповеди, направленной против эстетического формализма «цеха акмеистов», как выражается Блок, внешним образом не совсем точно, но по существу правильно. Говоря

о поэзии Ахматовой с теплой симпатией. Блок называет ее «настоящим исключением среди них» и высказывает даже сомнение, «считала ли она сама себя „акмеисткой“». ¹³ Это свидетельство особенно ценно: оно показывает, что уже в те годы для таких современников, как Блок, творчество Ахматовой не укладывалось в узкие рамки поэтической школы, к которой она себя одно время причисляла.

* 3 *

20-е и 30-е годы были тяжелым, переломным временем в жизни и творчестве Ахматовой. Ее вступление в литературу напоминало триумфальное шествие.* По словам своего старшего современника, поэта В. А. Пяста, она «с первых шагов стала в ряды наиболее признанных, определившихся русских поэтов». ¹⁴ Ее ранняя лирика (в особенности «Четки») пользовалась исключительным успехом как в критике и литературных кругах, так и у читателя; об этом успехе свидетельствуют многочисленные рецензии, в большинстве своем сочувственные. Она была окружена в эти годы всеобщим поклонением — не только как поэт, но и как прекрасная женщина. Ее лицо много раз запечатлялось на полотне, ее знаменитая челка и классическая шаль сохранились в памяти современников. Не только ее читательницы и бесчисленные подражательницы учились любить «по Ахматовой», — даже молодой Маяковский, по воспоминаниям близких ему людей, когда бывал влюблен, всегда читал ее стихи, которые знал наизусть. ¹⁵

* О том, какое отражение в поэзии самой Ахматовой получило это раннее признание, см. ниже (раздел 11, о «Северных элегиях», стр. 143).

С начала 20-х годов наступает заметное охлаждение. Правда, и в этот период молодые тогда ученые (Б. М. Эйхенбаум, В. В. Виноградов, Л. П. Гроссман) писали о ней книги и статьи, но главным образом с ориентацией на ранние формы ее творчества, ставшие уже классическими и служившие желанным материалом для художественной интерпретации. Новизна «Белой стаи» (1917) по сравнению с «Четками», ее «иератический» (т. е. жреческий) стиль (как назвал это Мандельштам) не были должным образом отмечены в немногих, по условиям времени, отзывах. «Подорожник» (1921) показался связкой последних колосьев, собранных на ниве после жатвы, а в «Anno Domini» (1922—1923) не почувствовали зачатков стиля, предвещавшего новую Ахматову («Библейские стихи», в особенности «Жена Лота», «Новогодняя баллада»). Критика, исходившая из своего лагеря, предостерегала поэтессу от шаблонов, от повторения своих собственных достижений. По-прежнему враждебный к акмеизму Валерий Брюсов писал: «Еще печальнее, когда поэт повторяет самого себя, и повторения эти безмерно бледнее».¹⁶

М. Шагинян констатировала: «Появились реминисценции, повторения, отзвуки, даже варианты».¹⁷ М. Кузмин поучал: «Как только появилось подозрение в застое, снова художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник — или умолкнуть».¹⁸

Между тем вырастала и новая, молодая критика, воспитанная революцией, для которой любовная лирика Ахматовой должна была казаться чуждой и старомодной. Задачей этого времени было создание новой, советской литературы, порожденной революцией и пафосом строительства новой жизни, политически актуальной, отвечающей требованиям нового, социалистического общества. В своих воспоминаниях Ахматова справедливо отмечала:

«Вокруг бушует первый слой революционной молодежи, с „законной гордостью“ ожидающей великого поэта из своей среды».¹⁹ Требованиям такой молодежи поэзия Ахматовой не отвечала. Об этом прямолинейно и упрощенно, в духе вульгарной социологии того времени, писал «налитпостовец» Лелевич: «Я полагаю, что социальная среда, вскормившая творчество Ахматовой... это среда помещичьего гнезда и барского особняка... Перед нами — тепличное растение, взращенное помещичьей усадьбой... Мирок Ахматовой необыкновенно узок». Ее поэзия — «небольшой красивый осколок дворянской культуры». «Общественные сдвиги, представляющие основное, важнейшее явление, нашли в ее поэзии крайне слабый и к тому же враждебный отклик. Ни широты размаха, ни глубины захвата в творчестве Ахматовой нет».²⁰

С претензиями на модный в те годы «формальный анализ» выступил близкий Лефу социолог-формалист Б. Арватов, который на страницах «Молодой гвардии» пытался «научно» обосновать свои выводы статистическим обследованием лексики Ахматовой. «Вся поэзия Ахматовой», по словам Арватова, «носит резко выраженный, встречающийся в каждом ее стихотворении и сознательно подчеркнутый страдальчески надрывный, смакующе-болезненный характер». В «Четках» слово «смерть» и производные от него, по подсчетам Арватова, встречаются 25 раз. «Затем идут: тоска (7), печаль (7), томление (7), мука, боль, грусть, горе, скорбь, тяжесть... (по 6-ти раз); любимый цвет Ахматовой — черный... из эпитетов особенно часты: тайный и странный»; «Само собой очевидно, что даже при наличии пролетарской тематики (мы потом увидим ложь такого предположения) трактовка ее у Ахматовой носит объективно упадочный характер».²¹

На фоне этой господствующей тенденции боевой кри-

тики 20-х годов важно, однако, отметить очень авторитетные в общественном отношении голоса людей, которые, глядя в более отдаленное будущее, сумели отметить, вопреки настоятельным требованиям дня, непреходящие душевные и художественные ценности в творчестве поэта.

Так, Н. Осинский (Оболенский), соратник В. И. Ленина и один из активных участников Октябрьской революции (позднее академик), на страницах «Правды»²² дал высокую оценку творчеству Ахматовой как «первоклассного лирического поэта», которому «после смерти А. Блока бесспорно принадлежит первое место среди русских поэтов». «Ведь отличительной чертой каждого замечательного поэта является то, что он способен дать сжатую, выпуклую и звучную формулировку значительного или характерного для той или иной группы современников душевного движения».²³ Осинский отмечает новые, еще робкие гражданские мотивы в сборнике «Anno Domini»: «Не обругала тут революцию Ахматова, а воспела ее, воспела то прекрасное, что родилось в огне ее и подходит все ближе, что мы завоюем, вырвавшись из уз голода и нужды...».

Другой соратник Ленина, А. Коллонтай, видела в поэзии Ахматовой «целую книгу женской души», поэтическое выражение борьбы женщины, поработенной буржуазным обществом, за свою человеческую личность. «Ахматова вовсе не такая нам „чужая“, как это кажется с первого взгляда». В ее стихах «трепещет и бьется живая, близкая, знакомая нам душа женщины переходной эпохи, эпохи ломки человеческой психологии, эпохи мертвой схватки двух культур, двух идеологий — буржуазной и пролетарской. Анна Ахматова — на стороне не отживающей, а создающейся идеологии».²⁴

С точки зрения восприятия более молодого поколения характерно то, что Лариса Рейснер, молодая революцио-

нерка, журналистка и сама поэтесса, восторженная поклонница поэзии Ахматовой, писала ей в ноябре 1921 г. из далекого Афганистана, куда она сопровождала первую советскую дипломатическую миссию: «Милый Вы, нежнейший поэт, пишете ли стихи? ... Ваше искусство — смысл и оправдание всего. Черное становится белым, вода может брызнуть из камня, если жива поэзия. Вы — радость, содержание и светлая душа всех, кто жил неправильно, захлебывался грязью, умирал от горя...».²⁵ И в письме к родным (7 мая 1922 г.): «Она вылила в искусство все мои противоречия, которым столько лет не было исхода. Теперь они — мрамор, им дана жизнь вне меня. Их гнет и соблазн перешел в паптеон. Как я ей благодарна».²⁶

Но голоса эти были тогда единичными. Тяжелой была и личная жизнь Ахматовой в эти годы. Крушение ее первой семьи было началом долгих скитаний и тяжелых нравственных испытаний. На десять лет (1925—1935) ее муза умолкает. Затем она возрождается, говоря ее собственными словами, «как феникс из пепла», обновленной и перерожденной.

Ахматова в поздние годы не любила, когда ее поэзию называли, по поверхностным воспоминаниям о «Четках», — «усталой», «слабой», «болезненной». Поэтому из ранних отзывов о своих стихах она в особенности ценила статью Н. В. Недоброво, который назвал ее «сильной» и в стихах ее усмотрел «лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную».²⁷ «Как он мог угадать жесткость и твердость впереди, — говорила она Л. К. Чуковской через много лет после смерти своего друга. — Ведь в то время принято было считать, что все эти стишки — так себе сентименты, слезливость, каприз... Но Недоброво понял мой путь, мое будущее,

угадал и предсказал его, потому что хорошо знал меня». И в последние годы жизни, в автобиографических заметках к «Поэме без героя»: «Ты, кому эта поэма принадлежит на $\frac{3}{4}$, так, как я сама на $\frac{3}{4}$ сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление». ²⁸ В царско-сельском лирическом эпизоде поэмы («А теперь бы домой скорее, Камероновой галереей...») это «предсказание» друга облечено в стихотворную форму:

Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?

Эта внутренняя сила и мужество большого поэта перед лицом трагических испытаний определили в дальнейшем творческий путь Ахматовой.

* 4 *

Широким распространением пользуется мнение, будто гражданским поэтом Ахматова сделалась в годы Великой Отечественной войны. В такой форме это утверждение неправомерно.

Основное место в лирике Ахматовой бесспорно занимает любовная тема — как в народной песне и в сонетах Петрарки, в лирике Гете и Пушкина и во всей мировой поэзии вообще. Любовь в стихотворениях Ахматовой — это чувство живое и подлинное, глубокое и человеческое, хотя в силу реальных жизненных причин обычно тропутое печатью облагораживающего страдания. Чувство поэтессы знает разных героев, и мы в настоящее время, в свете биографических данных, можем назвать их имена и распознать их непохожие друг на друга лица в ее поэ-

тическом изображении, и в то же время они сливаются в едином образе большой, настоящей любви:

Как белый камень в глубине колодца,
Лежит во мне одно воспоминанье.
Я не могу и не хочу бороться:
Оно — веселье и оно — страданье.

Мне кажется, что тот, кто близко взглянет
В мои глаза, его увидит сразу.
Печальней и задумчивее станет
Внимающего скорбному рассказу.

(«Как белый камень в глубине
колодца...», 1916)

Поэтому (вопреки довольно распространенному вульгарному мнению) это чувство не легкое и разбросанное, но сосредоточенное, не безответственное в своей мимолетности, а всеохватывающее и внутренне необходимое.

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи, —
Не для страсти, не для забавы,
Для великой земной любви.

(«Эта встреча никем
не воспета...», 1916)

Отсюда — высокое благородство, большая нравственная чистота ее любовных стихов. Говоря словами советского поэта более молодого поколения, А. Т. Твардовского, они отмечены «необычайной сосредоточенностью и взыскательностью нравственного начала».²⁹

Новые оттенки чувства, которые сумела открыть Ахматова в старой любовной теме, воплотив их в простой и строгой, благородной и лаконичной индивидуальной форме, связаны с правдивым, современным и реалистическим подходом к этой теме, характерным скорее для

психологической прозы, чем для поэзии. В этом смысле прав был друг Ахматовой, поэт О. Мандельштам, когда он писал: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX в. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с „Анной Карениной“, Тургенева с „Дворянским гнездом“, всего Достоевского и отчасти Лескова. Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развила с оглядкой на психологическую прозу».³⁰

Новым (вернее, редким в истории поэзии, в том числе и русской) было в особенности то, что устами Ахматовой заговорила женщина. Из объекта поэтического чувства женщина стала в поэзии лирическим героем. По примеру Ахматовой дар поэтического слова обрели ее бесчисленные подражательницы и последовательницы, торопившиеся излить в стихах интимные переживания женской души. «Года через два ахматовское направление стало определять чуть ли не всю женскую лирику России», — вспоминал поэт В. А. Пяст.³¹ К этому направлению в начале своего творческого пути принадлежали почти все крупные поэтессы, позднее занявшие достойное и самостоятельное место в советской литературе. Но еще многочисленнее были так называемые «подахматовки», быстро разменявшие поэтику «Четок» на дешевые штампы, например:

Сердце бьется медленно, устало.
На порог я села, на крыльцо.
Я ему сегодня отослала
Обручальное кольцо...

Но стихи «русской Сапфо» менее всего были «женскими» или «дамскими» стихами, подобно дешевому рукоделию ее многочисленных — в большинстве своем забытых —

подражательниц, над которыми она сама зло посмеялась в «Эпиграмме» (1958; «Тайны ремесла»):

Могла ли Биче словно Дант творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, боже, как их замолчать заставить!

Как в народной женской песне, в любовных стихах Ахматовой женское чувство имеет общечеловеческое звучание, подобно тому как общечеловечны «мужские» стихи Пушкина или Гете.

Было бы неправильно, однако, отделять непроходимой стеной интимную лирику Ахматовой от ее гражданской поэзии. Патриотические стихи, созданные в годы Великой Отечественной войны («Ленинградский цикл», 1941—1944, и некоторые другие), явились только вершиной этой знаменательной линии ее творчества, органически связанной с любовью к родине. Петербургский и царско-сельский пейзажи, проникнутые дорогами ее сердцу историческими воспоминаниями, и в особенности «усадебный» пейзажный фон стихов, написанных в Слепневе, отчетливо, хотя и не назойливо, говорят об этой любви. «Тверская скудная земля» пробуждает в душе воспоминания, в которых памятная до боли деревенская картина заключается неожиданным в стихах молодой «помещицы» социальным самообличением:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

(«Ты знаешь, я томлюсь
в неволе...», 1913)

В годы первой мировой войны Ахматова создала цикл стихотворений, в которых — без универсально распространенных в то время псевдопатриотических штампов — чувство любви к народу и народное горе показаны сквозь призму переживаний простой русской женщины. Из них широкой популярностью пользовалось и много раз перепечатывалось «Утешение» (1914):

Вестей от него не получишь больше,
Не услышишь ты про него.
В объятий пожарами скорбной Польше
Не найдешь могилы его...

Бытовая религиозность этих стихотворений, характерная для раннего творчества Ахматовой, делала их в то время созвучными переживаниям простого человека из народа, от имени которого говорит поэт. Как выражение чувства глубоко личного и вместе с тем выходящего за пределы узко личного звучит ее трогательная «Молитва» (1915):

Дай мне горькие годы недуга,
Задыхапья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —

Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Неоднократно цитировались стихотворения Ахматовой 1917—1922 гг. («Мне голос был. Он звал утешно...» и др.), знаменующие разрыв с близкими ей в прошлом людьми ее поколения, ушедшими в эмиграцию:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам...

В свое время эти и другие аналогичные стихи, появившиеся в сборнике «*Anno Domini*», были отмечены в уже упомянутой статье Н. Осинского. Он писал: «Если Ахматова сумела все это услышать и увидеть, то это потому, что она не покидала и не хотела покинуть Россию (из чувства национального, не вследствие революционного чутья)... Хотя мы тут имеем дело с человеком не нашего склада, но у него есть важнейшее, что нужно хорошему поэту, — честная душа и гражданское сознание».³²

Началу второй мировой войны, захвату Парижа и варварскому обстрелу Лондона немецкими фашистами посвящены стихотворения из цикла «В сороковом году»: «Когда погребают эпоху...» и «Лондонцам». В них с необычайной остротой звучит трагический голос истории, мировая катастрофа отражается как личное горе:

Когда погребают эпоху,
Надгробный псалом не звучит...

В поэме «Путем всея земли», созданной в те же переломные годы (1940), раскрывается потрясающая картина гибели «старой Европы», проецированная в современность:

Окопы, окопы —
Заблудись тут!
От старой Европы
Остался лоскут,
Где в облаке дыма
Горят города...

Вершиной этого наметившегося перед войной подъема гражданской поэзии Ахматовой явилась патриотическая лирика «Ленинградского цикла» (позднее озаглавленного «Ветер войны»), которая сделала ее по-настоящему народным поэтом:

А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.
Над вашей памятью не стыть плакучей ивой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!
Да что там имена!

Ведь все равно — вы с нами! . .
Все на колени, все!

Багряный хлынул свет!
И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами —
Живые с мертвыми: для славы мертвых нет.

(«А вы, мои друзья последнего призыва»... , 1942)

Характерно, однако, что рядом с глубоким гражданским пафосом таких стихотворений, как «Клятва» и «Мужество», и примыкающего к ним — «Победа», звучащих в своей исключительной лаконичности как боевой призыв, общенародное, историческое часто показывается в лирике Ахматовой, как это было в 1914 г., и через личное и интимное. Таковы, например, стихотворения, посвященные гибели ленинградского мальчика Вали Смирнова, соседа и любимца Ахматовой, убитого немецкой бомбой (1942):

Постучи кулачком — я открою,
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром, за эпоем,
Но тебя не предам никогда...

Или стихи о статуях Летнего сада, которые поэтесса вместе с женщинами, оставшимися в городе, укрывает от обстрела врага «свежей садовой землей» («Статуя „Ночь“ в Летнем саду», 1942):

Ноченька!
В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой...

Доченька!
Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.

Защитники Ленинграда, положившие «жизнь свою за други своя», в стихотворении «Победителям» (1944) — это простые русские люди:

Незатейливые парнишки —
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, —
Внуки, братики, сыновья!

В послевоенной поэзии Ахматовой гражданская тема, понимаемая в широком смысле, занимает не меньшее место, чем тема интимно-лирическая, и часто сплетается с ней. И в эти годы Ахматова создает такие замечательные циклы любовных стихотворений, как «Cinque»,* «Шиповник цветет», «Полночные стихи», в которых находит отражение ее новая художественная манера. Исторический фон или классические литературные образы раздвигают теперь узкую перспективу личного переживания:

По той дороге, где Донской
Вел рать великую когда-то,
Где ветер помнит супостата,
Где месяц желтый и рогатый, —
Я шла, как в глубине морской...
Шиповник так благоухал,
Что даже превратился в слово,
И встретить я была готова
Моей судьбы девятый вал.

(«По той дороге...», 1956)

* пять (*итал.*).

Но рядом с этими любовными циклами стоят стихи, обращенные к «родной земле»:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не берedit,
Не кажется обетованным раем...

[.]

Но ложимся в нее и становимся ею,
Оттого и зовем так свободно — своею.

(«Родная земля», 1961)

Все чаще в стихах Ахматовой звучат элегические раздумья над своим прошлым, над судьбой своего поколения и своего народа, размышления об искусстве, о его задачах и судьбах в современности, о своем поэтическом мастерстве, мотивы своеобразной философской, моральной и общественной дидактики, выступающие не в абстрактном и обнаженном виде, а в тесном соединении с личными переживаниями и воспоминаниями. Этот мемуарно-лирический и философско-общественный жанр тяготеет к историческим обобщениям и к более широкой эпической форме. В «Северных элегиях» (1940—1955) он представлен в наиболее монументальном и последовательном развитии: в них «бег времени», историческая и общественная перспектива являются органической частью биографии поэта и его размышлений над своей судьбой. Но в особенности «Поэма без героя», сопровождавшая автора на протяжении более двадцати лет (1940—1962) и непрерывно пополнявшаяся материалом прошлого и современности, наиболее совершенным образом осуществила синтез личной, лирической и общественной, эпической темы.

Оригинальное творчество Ахматовой — продукт большой и многосложной поэтической культуры, воспитанной на классических достижениях русской и мировой литературы. Ахматова глубоко чувствовала русскую поэзию, современную и классическую (в особенности Пушкина, Баратынского, Тютчева), но также русскую прозу XIX в. (Тургенева, Достоевского, Лескова). Некрасов, как она сообщает в своей автобиографии, с детских лет прочно вошел в ее поэтический кругозор. Ахматова хорошо владела иностранными языками: читала и говорила по-французски и прекрасно знала французскую литературу, классическую и современную; немецкий язык она изучила только по-школьному, но все-таки для себя могла очень точно перевести стихотворение Рильке «Одиночество»;³³ английскому она выучилась самостоятельно в 20-е годы; свободно читала по-итальянски. Она в подлиннике цитировала Шекспира, Байрона, Китса, знала наизусть большие отрывки из «Божественной комедии» Данте, который принадлежал к числу ее любимых поэтов. Многочисленные русские и иностранные эпитафии, которыми она охотно пользуется как в своих лирических циклах, так в особенности в «Поэме без героя», не только являются свидетельством ее широкой начитанности; они сознательно раскрывают и подчеркивают связь ее интимных переживаний с мировыми поэтическими темами.

Внимательно и с интересом прислушивалась молодая Ахматова к тому, что ее современники, старшие и младшие, говорили о поэзии и о ее собственном искусстве. На темы поэтики, теоретической и практической, авторитетно писали «мэтры» символизма — Валерий Брюсов, Андрей

Белый, Вячеслав Иванов, — а также их противники, вожди акмеизма. Вечера в литературном салоне Вяч. Иванова, на «башне» и в его «Академии стиха», товарищеские встречи молодежи в «Цехе поэтов» приучили начинающую поэтессу в духе того времени внимательно относиться к вопросам стиха. Критика, в особенности молодые ученые из круга «формалистов», охотно делали ее творчество объектом изучения с точки зрения вопросов художественной структуры современной поэзии.³⁴ К таким ученым рассуждениям своих почитателей молодая Ахматова часто прислушивалась с напускной рассеянностью, но она многому из них научилась и была художником, хорошо разбиравшимся в технике своего ремесла. Ее собственные отзывы о поэзии, классической и современной, поражали большим умом, наблюдательностью, незаурядными знаниями и исключительно верным поэтическим чувством. Ее позднейшие работы о Пушкине, выполненные на высоком профессиональном уровне, соединяют блестящее знание исторического и литературного материала с художественной интуицией большого поэта.

Среди старших современников Ахматовой ее учителями по-разному могут называться А. Блок, М. Кузмин и И. Анненский, из которых только последнего она называла своим учителем.

Напомним, что Н. Осинский в 1922 г., после смерти Блока, первое место среди русских поэтов отводил Анне Ахматовой. И хотя эта оценка не встретила поддержки в тогдашней печати, можно сказать, что таково было в те годы мнение многих читателей и почитателей обоих поэтов.³⁵ Вот почему имя Ахматовой уже тогда прочно соединилось с именем Блока как ее «учителя», а их стихотворная переписка, опубликованная, по желанию Блока, на страницах театрального журнальчика доктора Дапертутто (псевдоним В. Э. Мейерхольда)

«Любовь к трем апельсинам» (1914, № 1), породила легенду о любовном «романе» между первым поэтом и крупнейшей поэтессой эпохи или, по крайней мере, о ее безнадежной любви к нему.³⁶

В своих мемуарных записях и в мемориальном выступлении по ленинградскому телевидению (12 октября 1965 г.), опубликованном Д. Е. Максимовым с содержательным комментарием,³⁷ Ахматова уделила много места опровержению этой «легенды» или, как она пишет в другом месте, «чудовищных слухов» о ее безнадежной страсти к А. Блоку, «которая почему-то всех устраивает». Эта «сплетня», по мнению поэтессы, наиболее энергично распространялась враждебными ей кругами, сенсационными, часто лживыми «воспоминаниями» ее петербургских современников и в особенности современниц, а также некоторыми зарубежными критиками, попавшими под их влияние. «Однако теперь, когда она грозит перекосить мои стихи и мою биографию, я считаю нужным остановиться на этом вопросе».

Воспоминания Ахматовой о Блоке, по шутливому определению самого автора, в сущности написаны именно на эту тему: «О том, как у меня не было романа с Блоком». «Все мои воспоминания о Блоке, — сообщает Ахматова в своих записях, — могут уместиться на одной странице обычного формата, и среди них интересна только его фраза о Льве Толстом».³⁸ В черновых планах статьи перечислены и даже пронумерованы все встречи Ахматовой с Блоком — подчеркивается, что они происходили «на людях», в литературных салонах и на литературных вечерах. Характерно, однако, как прочно запомнились, казалось бы, незначительные и небрежные слова, брошенные Блоком при таких встречах. Так, на одном литературном вечере, где они выступали вместе, Ахматова сказала своему партнеру: «„Александр Александрович, я не могу чи-

тать после вас“. Он — с упреком — в ответ: „Анна Андреевна, мы не тенора“. Сравнение это, надолго запечатлевшееся в памяти, было, может быть, подхвачено через много лет в стихотворении 1960 г.:

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.

И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Восприятие Ахматовой поэтической личности Блока и те творческие связи между ними, о которых думал уже Н. Осинский, для нас гораздо существеннее, чем мнимые факты их личной биографии. Ахматова писала: «Блока я считаю не только величайшим европейским поэтом первой четверти двадцатого века (первоначально стояло: «одним из величайших», — В. Ж.), но и человеком-эпохой, т. е. самым характерным представителем своего времени».³⁹ Другое аналогичное признание, воспроизведенное по черновым рукописям Д. Е. Максимовым: «Как человек-эпоха Блок попал в мою поэму „Триптих“ («Демон сам с улыбкой Тамары...»), однако из этого не следует, что он занимал в моей жизни какое-то особенное место. А что он занимал особенное место в жизни всего предреволюционного поколения, доказывать не приходится».⁴⁰

Тема Блока встает перед Ахматовой во весь рост в ее историческом и современном звучании в тот последний период ее творчества, когда судьба этого «предреволюционного поколения», ее собственного поколения, становится для Ахматовой главной в стихах на исторические, «граж-

данские» темы. Кроме двух стихотворений, посвященных Блоку в ранние годы («Я пришла к поэту в гости...», 1914; «А Смоленская нынче именинница...», 1921), к которым теперь присоединилось два, при жизни не изданных («Ты первый, ставший у источника...», 1914; «Не странно ли, что знали мы его...», 1921),⁴¹ в 1944—1960 гг. создается повый блоковский цикл из трех стихотворений, к которым примыкают созданные в те же годы блоковские строфы «Поэмы без героя» (получившие наиболее полное развитие в ее поздних редакциях).

Как памятник началу века,
Там этот человек стоит...

— в этой образной формуле воплощена мысль, высказанная Ахматовой в ее мемуарных заметках.

Любовная лирика Ахматовой скорее отталкивается от Блока, чем продолжает его. В ней нет романтического культа любви с ее взлетами и падениями, как у Блока, ни экстазов страсти, ни «попирания заветных святынь». Как скрытый ответ певцу «прекрасной дамы» и таинственной «незнакомки» звучит будничныи и «домашний» автопортрет ее лирической героини:

Не пастушка, не королева
И уже не монашенка я —

В этом сером, будничном платье,
На стоптанных каблуках...

(«Ты письмо мое, милый,
не комкай...», 1912)

Примером принципиального различия художественных методов Блока и Ахматовой могут служить два стихотво-

рения, написанные на сходную тему — любовной встречи в ресторане. В стихотворении Блока «В ресторане» («Никогда не забуду — (он был, или не был, Этот вечер)...») случайная встреча с незнакомой женщиной получает значение романтической необычности, единственности, исключительности. Это впечатление создается и образом зари в начале стихотворения, обычно сопутствующей как символический фон появлению Незнакомки, но в этот период его творчества — всегда желтой, дымной, больной («Сожжено и раздвинуто бледное небо, И на желтой заре — фонари»); и самим образом Незнакомки, преобразованным романтической метафоризацией («Ты рванулась движеньем испуганной птицы, Ты прошла, словно сон мой легка...»); и, наконец, приподнято-торжественным обращением к ней:

Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи.

Для идеалистического восприятия мира характерно колебание сознания поэта: «...он был, или не был, этот вечер...»; характерна и неопределенность локализации восприятия: «Где-то пели смычки о любви», «...что-то грянули струны». Музыкальное воздействие создается повторениями, ритмико-синтаксическим параллелизмом полустипий и аллитераций начальных звуков и слогов:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

В заключительных стихах оно намеренно подчеркнуто назойливым бречанием внутренних рифм:

А монисто бречало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

Если Блок изображает в стихотворении случайную встречу в ресторане с незнакомой женщиной как событие, полное для него бесконечного, таинственного значения, то стихотворение Ахматовой «Звенела музыка в саду...» говорит о простой, обычной жизненной встрече, хотя для рассказчицы и субъективно значительной. Это первое свидание с любимым: она узнает, что он ее не любит и никогда не полюбит, он только «верный друг». Переживание этой встречи опосредствовано бытовыми подробностями, необычными по теме для традиционной поэзии, но четко запомнившимися во всех мелочах: «Свежо и остро пахли морем На блюде устрицы во льду». Фоп действия точно локализован: отдаленные скрипки поют не «где-то», а «за стелющимся дымом». Точной локализации звуков соответствует точное обозначение их эмоционального содержания, ассоциируемого с состоянием души героини: «Звенела музыка в саду Таким невыразимым горем». Специфические средства ритмико-музыкального воздействия не применяются. Образ любимого лишен романтической идеализации, его метафорическое преобразование полностью отсутствует, но зато в нем отчетливо подмечены знаменательные для развития сюжета психологические черты:

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

И дальше:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Такую же характерную контрастирующую пару образуют стихотворения, которыми обменялись Блок и Ахма-

това в 1914 г. Стихотворение Блока, написанное на тему таинственного и противоречивого обаяния женской красоты, как показывают черновики,⁴² стоило поэту некоторых усилий. В конце концов оно вылилось в метрическую форму испанских романсов и соответственно в романтическую стилизацию образа прекрасной женщины как «испанки» — своего рода Кармен.

«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лепиво
Шаль испанскую на плечи.
Красный розан — в волосах.

В своих «Воспоминаниях» Ахматова уточняет: «У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. [Ахматова подразумевает увлечение Блока Л. А. Дельмас, прославленной исполнительницей роли Кармен, которой в то время «бредил» Блок]. Я и красной розы в волосах, разумеется, никогда не носила. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро».⁴³

Ахматова отвечала Блоку в заданной им метрической форме, но романтическую испанскую экзотику Блока она заменила в своей реалистической манере картиной русской зимы, показанной из окна петербургской квартиры:

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...

На этом фоне выступает психологический портрет, тоже реалистический, с глубокой перспективой недоговоренного чувства:

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

И все же, несмотря на эти принципиальные различия мировоззрения и метода, определившие «преодоление символизма» в творчестве молодой Ахматовой и некоторых ее современников, нельзя не признать существования в ее стихотворениях особой «атмосферы» и традиции поэзии Блока, этого «властителя дум» предреволюционного поколения. Это подтверждается самой Ахматовой — ее надписью на экземпляре «Четок», подаренном Блоку и сохранившемся в Пушкинском доме в его библиотеке:

«От тебя приходила ко мне тревога
И умение писать стихи».

*Весна 1914.
Петербург.*

Двустипшие, вставленное в кавычки, представляет собою, очевидно, цитату, вероятнее всего из неизвестного стихотворения самой Ахматовой (оно имеет форму дольника, который не был употребителен в классическую эпоху). Можно было бы сказать на основании этого признания, что Блок разбудил музу Ахматовой, но дальше она пошла своими путями, преодолевая наследие блоковского символизма.

Наличие между ними творческой связи наглядно подтверждается присутствием в стихах Ахматовой довольно

многочисленных реминисценций из Блока, вероятно бес-
сознательных.

В самых ранних стихах это следы ученичества. На-
пример, в книге «Вечер»:

И вели голубому туману
Надо мною читать псалмы.

Блок раздраженно отмечает на полях своего экзем-
пляра «Четок»: «Крайний модернизм. образцовый. можно
сказать, „вся Москва“ так писала». Ср. еще в «Четках»:

И звенела и пела отравно
Несказанная радость твоя.

Со временем подражательные строки исчезают, но в зре-
лой поэзии Ахматовой они появляются как своеобразная
творческая перекличка, более близкая или более отдален-
ная. Приведем только два примера первого случая.

«Золотые трубы осени» — индивидуальная метафора,
характерная для поэтического стиля второй книги Блока
(«Пляски осенние», 1905):

И за кружевом тонкой березы
Золотая зацела *труба*.

Ср. у Ахматовой в стихотворении 1943 г. «Три осени»:

И *труб золотых* отдаленные марши
В пахучем тумане плывут...

На этом фоне выступают и другие соответствия: *пляски*
осени (Блок) — *танец* (Ахматова); рифмы (очень шаб-
лонные) — *березы: слезы*.

Ахматова:

И первыми в *танец* вступают *березы*,
Накинув сквозной убор,
Страхнув второпях мимолетные *слезы*
На соседку через забор.

Блок:

Улыбается осень сквозь *слезы*...
[.]
И за кружевом тонкой *березы*...

Рядом с этим, однако, у Ахматовой другие сравнения, характерные для ее индивидуальной реалистической образности: «Листья летят словно клочки тетрадок...», «Мрачна, как воздушный палет».

Другое стихотворение позднего времени — «Слушая пение» (1961) — неожиданно возвращает нас в передаче музыкальных переживаний к мощному, иррациональному взлету лирики Блока. Певица Галина Вишневская исполняет «Бразильскую бахиану» композитора Вила-Лобоса:

Женский голос как востер песется,
Черным кажется, влажным, ночным...

Эта смелая метафоричность зачина завершается — в манере, характерной для некоторых поздних образцов любовной лирики Ахматовой («Cinq», «Полночные стихи»), — видением почти экстатическим:

И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет.
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет.

Здесь неожиданная переключка с Блоком по существу, невозможная в стиле «Четок», с одним из его наиболее памятных стихотворений, открывающим собою третий том его лирики («К Музе», 1912):

*И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводила,
Соблазняя своей красотой...*

При внимательном чтении можно, вероятно, обнаружить еще ряд таких же признаков бессознательного действия творческой памяти, художественного «заражения» или просто внутреннего родства, которые никак не следует рассматривать с традиционной точки зрения — как результаты механического заимствования. Существеннее отметить наличие в зрелом творчестве Ахматовой некоторых основных тем блоковской поэзии, разумеется — в свойственном ей идейном и художественном преломлении.

Такова тема «потерянного поколения», занимающая важное место в творчестве позднего Блока, в стихах его третьего тома, — поколения, жившего между двух войн (имеются в виду русско-японская и германская), в «глухой» период политической реакции после крушения революции 1905 г. Стихотворение Блока на эту тему, написанное 8 сентября 1914 г., в первые дни мировой войны, отражает глубокий кризис общественного самосознания поэта, приведший его после 1917 г. в лагерь революции:

*Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забывать не в силах ничего.*

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый ответ в лицах есть...

О судьбе своего «предреволюционного» поколения Ахматова говорит неоднократно, наиболее полно в поэтических образах поэмы «Девятьсот тринадцатый год». Более лично, в сконцентрированной, лирически обобщенной форме, трагическая тема «потерянного поколения» звучит в ее стихотворении «De profundis...», которое перекликается по теме с произведениями Блока:

Наше было не кончено дело,
Наши были часы сочтены...
[.]
Две войны, мое поколение,
Освещали твой страшный путь.⁴⁴

Стихотворение было написано в Ташкенте одновременно с первой редакцией поэмы (23 марта 1944 г.), незадолго до окончания Великой Отечественной войны. «Две войны» у Ахматовой, в отличие от Блока, — первая и вторая мировая война.

Ощущение близости конца, угрожающего мнимому спокойствию и уюту обывательского существования, сопровождало у Блока в предреволюционные годы сознание неминуемой социальной катастрофы. «Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, — писал он в декабре 1908 г., — но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа».⁴⁵ Этот пророческий страх перед грядущим нашел наиболее яркое выражение в стихотворении «Голос из хора» (6 июня 1910 г. — 27 февраля 1914 г.):



Фотография 1922 г.



Портрет работы Ю. Анненкова. 1921 г.

Как часто плачем — вы и я —
Над жалкой жизнью своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней!
[.]
Будьте ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней!

Стихотворение Блока было опубликовано впервые в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916, № 1). Слышала ли его Ахматова раньше (в 1914—1915 гг.) в чтении Блока, сказать трудно. Свое стихотворение на аналогичную тему она датирует апрелем—маем 1915 г.:

Думали: нищие мы, нету у нас ничего,
А как стали одно за другим терять,
Так что сделался каждый день
Поминальным днем, —
Начали песни слагать
О великой щедрости божьей
Да о нашем бывшем богатстве.

Вопросу о дате мы не будем, однако, придавать решающего значения. Важнее самый факт творческой переклички двух поэтов-современников, сходство темы: роднящее их ощущение зыбкости привычного им жизненного уклада, бытового и общественного, в его мнимом благополучии и самоуспокоенности и предчувствие грядущих личных и социальных бед, у Блока — с перспективой философско-исторической и соответственно этому с пророческой интонацией, у Ахматовой — в форме более интимной, простой и персональной, с элементами народной образности и лексики (нищие мы, поминальный день, песни слагать, великая щедрость божия) и народно-

разговорного синтаксического строя (*нету, а, да* в смысле *и*). Характерна и краткая, отрывочная, по видимости — небрежная и незаконченная форма маленького стихотворения, которая заставила Ахматову сомневаться, печатать ли ей этот отрывок. Впоследствии она поместила его как введение к «Белой стае» и рассматривала как лучшее из своих ранних стихотворений.

Той же теме трагической судьбы «поколения» и суда над ним с точки зрения истории посвящен и «Триптих» Ахматовой «Поэма без героя», точнее — его первая часть «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» (1940—1962). Мы отложим вопрос этот до специального рассмотрения «Поэмы». Скажем только сейчас, что, несмотря на полное различие сюжета, стиля и стиховой формы, она написана на ту же тему, что «Возмездие» Блока (1910—1921). Не случайно поэтому Блоком подсказаны многие мотивы поэмы Ахматовой, тем более что сам Блок, как «человек-эпоха», является центральным историческим персонажем этого произведения.

* * *

В отличие от классического символизма Блока поэзия Кузмина и Иннокентия Анненского по-разному преодолела наследие воспитавшей их поэтической школы, и соответственно этому, хотя и в разной степени, оба были близки молодым поэтам, «преодолевшим символизм».

В статье «О прекрасной ясности», появившейся незадолго до акмеистических манифестов, Кузмин выдвинул целый ряд требований к искусству, которые несомненно оказали воздействие на эстетические теории нового поэтического поколения: «Есть художники, — писал он, —

несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие, дающие миру свою стройность. Нет особой надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых»; «... мы считаем непреложным, что творения хотя бы самого непримиренного, неясного и бесформенного писателя подчинены законам ясной гармонии и архитектоники... Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим или даже идеалистическим (если вы до того несчастны), пусть приемы творчества будут импрессионистическими, реалистическими, натуралистическими, содержание — лирическим или фабулистическим, пусть будет настроение, впечатление — что хотите, но умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в построении произведения, в синтаксисе... Будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов, любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи — прекрасной ясности, которую назвал бы я — кларизмом».⁴⁶

«Кларизм» Кузмина в его ранних стихотворениях, определивших в основном его место в развитии русской поэзии (сборник «Сети», 1908), достигался отсутствием трагических душевных конфликтов, характерных для поэзии Блока, преувеличенной, индивидуалистической требовательности к жизни, чрезмерно субъективного и страстного подхода к ней. «Хаос», как он учил, остается для него за порогом искусства, ровный ласковый свет падает на все предметы этого мира, большие и малые. Изящная, несколько жеманная простота в выборе и употреблении слов, разговорные интонации, отсутствие

романтической метафоризации свидетельствуют об обдуманном мастерстве сознательного художника.

Дух мелочей, прелестных и воздушных.
Любви ночей, то нежащих, то душевных,
Веселой легкости бездумного житья...
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

Однако это оправдание действительности в поэзии Кузмина в сущности очень далеко от художественного реализма. «Бездумное житие» достигается эстетским подходом к действительности, специфическим отбором предметов изображения, их стилизацией, в которой в ранний период его творчества, в стихах, новеллах и романах, существенную роль играет увлечение XVIII веком, изяществом и жеманностью искусства «рококо». В «неоклассицизме» поэтов, близких к акмеизму, это влияние было особенно заметно. Сам Кузмин в последний период своего творчества, уже после революции (сборники «Нездешние вечера», 1921; «Форель разбивает лед», 1929), сумел подняться над этой ограниченностью, в свое время определившей его место в литературе.

Первая книга Ахматовой «Вечер» (1912) вышла в свет с предисловием Кузмина. Можно было думать, что старший поэт представляет читателю свою способную ученицу, и этими соображениями, вероятно, в какой-то мере объясняется обращение близкого Ахматовой издательства «Цеха поэтов» за предисловием именно к Кузмину. И действительно, Кузмин, по-отечески наставляя начинающую, говорит о том, что ему более близко в ее творчестве: о «мелочах», этих «конкретных осколках нашей жизни», в ее стихах, о ее внимании к «вещам», которые она способна понимать и любить «именно в их непонятной

связи с переживаемыми минутами». Мы «особенно ценим то первое понимание острого и непонятного в вещах, которое встречается не так часто». По мнению Кузмина, «острая и хрупкая» поэзия Ахматовой отличается именно такой «повышенной чувствительностью».

Среди ранних стихотворений Ахматовой есть несколько примеров стилизации «под XVIII век» — «Алиса», «Маскарад в парке». Последнее было даже первоначально опубликовано в поэтическом «Альманахе» журнала «Аполлон»:

Луна освещает карнизы,
Блуждает по гребням реки...
Холодные руки маркизы
Так ароматно-легки.
«О принц! улыбаясь присела,
В кадрили вы наш vis-à-vis»,
И томно под маской бледнела
От жгучих предчувствий любви.
[.]

Выходят. На вязах, на клепак
Цветные дрожат фонари,
Две дамы в одеждах зеленых
С монахами держат пари.

И бледный, с букетом азалий,
Их смехом встречает Пьеро:
«Мой принц! О не вы ли сломали
На шляпе маркизы перо?»

В дальнейшем они никогда не перепечатывались, и поэсса не возвращалась более к стилизаторским темам. «Дух мелочей», как справедливо отметил Кузмин, сыграл известную роль в формировании искусства молодой Ахматовой: «тюльпан в петлице», «две гвоздики», «на столе забыты хлыстик и перчатка», «а теперь я игрушечной

стала, как мой розовый друг какаду», «я на правую руку надела перчатку с левой руки» и т. п. относятся к репертуару таких «мелочей», но, как видно на последнем примере, они очень быстро утрачивают жеманную манерность и становятся выражением внутренних, психологических переживаний автора. Меньше всего Ахматовой была свойственна «веселая легкость бездумного житья» Кузмина. Самоуспокоенности и примирения с действительностью в ее поэзии не было с самого начала, скорее был горький привкус несбывшихся надежд и разочарований. Понятно, что Ахматова в дальнейшем всегда очень репительно возражала против сближения ее стихов с поэзией Кузмина: для нее это было принижением их до уровня манерного и жеманного, до той ограниченности душевного мира и его художественного выражения, в которой ее преимущественно упрекали критики 20-х годов. К этому прибавилось личное охлаждение и моральное отталкивание. В «Поэме без героя» в зловещей маске современного Мефистофеля изображен, по-видимому, Кузмин:

Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...

Иннокентия Анненского (1856—1909) акменсты и их поэтические соратники официально признавали своим учителем. Как директор и преподаватель древних языков царскосельской гимназии, он был личным другом и покровителем поэтов-царскоселов, некоторые из них были его учениками по школе. По возрасту он принадлежал к первому поколению русских символистов, был старше Бальмонта и Брюсова, но писал главным образом для себя; в литературу вошел очень поздно и завоевал широкую

известность и славу только после посмертного издания своего второго сборника «Кипарисовый ларец» (1910) и «вакхической драмы» «Фамира Кифаред» (1913), поставленной в 1916 г. на сцене Московского Камерного театра.

Ахматова тоже охотно называла Анненского учителем. «Учитель» — озаглавлено стихотворение, которое, по неосуществленному замыслу, должно было открывать цикл «Венок мертвым», посвященный памяти друзей, писателей ее «поколения». Ахматова неоднократно рассказывала, что решающим событием в ее становлении как поэта явилось первое знакомство со стихотворениями Анненского. «Затем случилось следующее: я прочла (в Брюлловском зале Русского музея) корректуру „Кипарисового ларца“ (когда приезжала в Петербург в начале 1910 г.) и что-то поняла в поэзии... Я сразу перестала видеть и слышать, я не могла оторваться, я повторяла эти стихи днем и ночью... Они открыли мне новую гармонию».⁴⁷

Ахматова научилась у Анненского искусству передавать простыми, по видимости будничными словами тонкие оттенки лирических переживаний современного поэта. Напряженная эмоциональность выражается в лирике Анненского как рефлексия и сознательное обобщение. Тоска обыденности предстает в ней облагороженная глубоким душевным страданием. Это сочетание бытового и обыденного с душевными событиями большой субъективной значимости, эмоционального переживания с порожденной им рефлексией очень характерно и для ранней поэзии Ахматовой.

Критика 20-х годов неоднократно отмечала у Ахматовой стихи, созвучные Анненскому, свидетельствующие о бессознательном творческом «заражении» его искусством.⁴⁸

Ср. из большого числа примеров — у Анненского:

Но *знаешь?*.. Не смейся, ступая
Весною по мертвым листьям.

У него же:

Знаешь что... я думал, что больнее
Увидать пустыми тайны слов...

У Ахматовой:

Знаешь, я читала,
Что бессмертны души.

В другой грамматической форме:

Знаю, знаю — снова лыжи
Сухо заскрипят.

Или еще — у Анненского:

Кончено! Жалкое слово!

У Ахматовой:

Брошена! Придуманное слово...

Темой известного стихотворения Анненского «Смычок и струны» подсказан образ тоскующего смычка:

Я слышу: легкий трепетный смычок
Как от предсмертной боли бьется, бьется...

Или:

Умеет так сладко рыдать
В молитве тоскующей скрипки...

И через много лет («Полночные стихи», 6):

Но смычок не спросит, как вошел ты
В мой полночный дом.

Стих «Не любил, когда плачут дети» («Он любил три вещи на свете...», 1910; о муже) не без умысла противопоставляется признанию Анненского:

Я люблю, когда в доме есть дети,
И когда по ночам они плачут.

В стихотворении «Подражание Иннокентию Анненскому», написанном в мужском роде от имени неназванного лирического героя, как отметил в свое время Б. М. Эйхенбаум, Анненского напоминает смысловой разрыв между двумя частями строфы:⁴⁹

И всегда открывается книга
В том же месте. Не знаю зачем.
Я люблю только радости мига
И цветы голубых хризантем.⁵⁰

Такой разрыв связи характерен для композиции многих стихотворений обоих поэтов; у Ахматовой в особенности при столкновении пейзажа и переживания («Как соломинкой, пьешь мою душу...», 1911):

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты — брат мой или любовник,
Я не помню, и помнить не надо.

Объединяют Ахматову с Анненским и эпиграмматически заостренные строки, дающие обобщенную лапидарную формулу переживания или рассказа. У Анненского

такие формулы чрезвычайно многочисленны и обычно представляют вершину или знаменательный итог (концовку) стихотворения:

И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Или:

Что где-то есть не наша связь,
А лучезарное сиянье.

Или еще:

Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.

Разрыв внешней последовательности, простое рядоположение, вместо гладко и автоматически развивающегося течения времени, и эмоциональное обобщение, дающее итог лирического переживания, одновременно содействует новой индивидуальной выразительности психологического состояния и новому, по существу более реалистическому методу его художественного отражения.

Добавим, что из современников симпатиями Ахматовой никогда не пользовались футуристы. Несмотря на признание большого дарования Маяковского и Хлебникова, Ахматова до конца жизни смотрела на теоретиков футуризма и на поэтов этого направления с точки зрения акмеистов — как на враждебную литературную партию. Чуждая всего того, что в дальнейшем стали называть «авангардизмом», она всегда полагала, что вершины искусства («акмэ») достигаются не сбрасыванием Пушкина и других классиков «с парохода современности», иными словами — не нигилистическим отрицанием всех литера-

турных традиций и канонов, а творческой переработкой наследия русской и мировой литературы, тем, что позднее получило название «учебы у классиков».

* 6 *

Учителем Ахматовой

в краткости, простоте и подлинности поэтического слова был на протяжении всей ее жизни Пушкин.

Стихи Пушкина Ахматова знала наизусть. У нее было свое, «домашнее» восприятие Пушкина — не как поэта далекого прошлого, а как близкого ей человека, почти как современника. Таким представляется в ее раннем стихотворении (1911) Пушкин — царскосельский лицеист:

Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

И позднее образ Пушкина вставал перед ней не как «монумент», а с теми же своими внешне незначимыми, интимными и вместе с тем показательными чертами (1943):

... Какой ценой купил он право,
Возможность или благодать
Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу пожкой называть?..

Со второй половины 20-х годов Ахматова начинает изучать жизнь и творчество Пушкина во всеоружии все расширяющихся специальных знаний. Она пишет об этом в своей автобиографии:

«Примерно с середины двадцатых годов я начала очень усердно и с большим интересом заниматься архитектурой старого Петербурга и изучением жизни и творчества Пушкина. Результатом моих пушкинских штудий были три работы — о „Золотом петушке“, об „Адольфе“ Бенжамена Констана и о „Каменном госте“. Все они в свое время были напечатаны. Сейчас готовлю книгу „Гибель Пушкина“».

Эти работы получили всеобщее признание и вошли в золотой фонд советского пушкиноведения. Книга «Гибель Пушкина» осталась ненапечатанной, но в архиве Ахматовой в Ленинградской государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина сохранились обширные, частично почти законченные рукописные материалы, которые в настоящее время готовятся к печати. Небольшой очерк «Пушкин и невское взморье», который сама Ахматова очень любила, был напечатан в номере «Литературной газеты», посвященном 80-летию со дня рождения Ахматовой и 170-летию Пушкина (1969, 4 июня). Он открывает глубокую перспективу в скрытый подтекст, личный и политический, отношения Пушкина к памяти его друзей декабристов. Ряд очень ценных заметок Ахматовой, расшифрованных и посмертно опубликованных Э. Г. Герштейн,⁵¹ охватывает разные периоды жизни и творчества Пушкина и представляет образцы чрезвычайно тонкой и проницательной интерпретации многих темных узловых моментов его литературной биографии.

«Школа Пушкина» отчетливее всего сказалась у Ахматовой в ее поэтическом языке. С Пушкиным связаны разговорность, «домашний» тон ее ранней лирики. Исследователь русского литературного языка В. Д. Левин в статье, посвященной языку «Евгения Онегина», справедливо отмечает, что «разговорность» в языке Пушкина

из явления принципиально нелитературного (т. е. из признака устной речи или социального диалекта) становится стилистической категорией литературного языка в пределах литературной нормы, «сохраняя при этом свою стилистическую окраску, свою связь с живой речью». «Новым было уже то, что экспрессия разговорности, получая, как и всякая иная стилистическая экспрессия в художественном тексте, определенный эстетический смысл, не нарушала в то же время литературной нормативности текста». ⁵² Это указание и примеры, его подтверждающие, целиком относятся и к поэзии Ахматовой. При этом, как и поэзия Пушкина, она остается «бесконечно поэтичной в своей простоте» (выражение Д. Д. Благого).

Осязаемое влияние Пушкина в жанре, в стилистике и стихе обнаруживает из крупных произведений Ахматовой поэма «У самого моря» (1914). Она следует за «Сказкой о рыбаке и рыбке» своей темой, особенностями народного сказа и самой формой русского народного стиха (в интерпретации Пушкина и его учителя Востокова). «Сказка о черном кольце» (1917—1936) примыкает к рифмованным сказкам Пушкина о царе Салтане и о Золотом петушке не только своей метрической формой (четырёхстопный «народный» хорей с парными рифмами), но и подбором поэтических образов и слов, ориентирующим на пушкинское восприятие народности:

Не придут ко мне с находкой!
Далеко над быстрой лодкой
Заалели пёбеса,
Забелели паруса.

Для лирико-эпических медитаций своих «эпических мотивов» Ахматова использовала белый стих (пятистопный ямб) элегических раздумий Пушкина («Вновь я посетил...»), который тесно связывается в ее творчестве

с автобиографическим рассказом (так в особенности в «Северных элегиях»).

Пушкин и поэты его времени, воспитанные на традициях классицизма, подсказали Ахматовой образ Музы как объективное воплощение ее поэтического самосознания. Образ Музы-подруги, Музы-сестры, Музы — учительницы и утешительницы проходит через все творчество Ахматовой. Часто он получает реалистические черты, характерные для ее ранней манеры:

Муза ушла по дороге,
Осенней, узкой, крутой,
И были смуглые ноги
Обрызганы крупной росой.

(«Муза ушла по дороге...»,
1915)

Иногда этот смелый реализм намеренно снижает классический образ, приближая его к бытовой реальности биографической судьбы самой поэтессы:

И Муза в дырявом платке
Протяжно поет и уныло...

Но иногда, в особенности в «Белой стае», ее классический образ приобретает многозначительные, строгие и «иератические» черты:

И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...
А недописанную мной страницу —
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.

(«Уединение», 1914)

С годами образ Музы меняется, как и лирический образ самого автора, ее двойника, приобретая черты сдержанной суровой гражданственности:

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?». Отвечает: «Я».

(«Муза», 1924)

Влияние Пушкина на Ахматову сказалось наиболее отчетливо в «Белой стае», лучше и наиболее полном из ее сборников дореволюционного времени. Оно проявилось в стремлении подняться над мелочностью индивидуально-случайных переживаний, над суетой мгновенного и повседневного, господствовавшего в «Четках», в художественном обобщении индивидуально пережитого, доведенном до типической значимости. Тенденции пушкинского классицизма особенно заметны в торжественном, приподнятом, высоком стиле, характерном для этих обобщений. Примечательно появление, начиная с этого времени, двустопный шестистопный ямба, русского александрийского стиха, венчающих классическую поэзию Пушкина:

А! Это снова ты. Не отроком влюбленным,
Но мужем дерзостным, суровым, непреклонным
Ты в этот дом вошел и на меня глядишь.
Страшна моей душе предгрозовая тишь...

(«А! Это снова ты...», 1916)

Эти черты «классицизма» после «Белой стаи» станут в поэзии Ахматовой постоянным творческим методом, в особенности в ее гражданских и философских раздумьях.

Но классицизм Пушкина связан для Ахматовой и

с образом города Пушкина (в прошлом Царского Села), где она провела свои юные годы и который не раз воспевала, с гордостью причисляя себя (вместе с молодым Пушкиным) к плееде царкосельских поэтов:

Здесь столько лир повешено на ветки,
Но и мой как будто место есть.

Девушке, воспетой Пушкиным, посвящено стихотворение «Царкосельская статуя» (1916), с которым по теме и поэтическому стилю тесно связаны стихотворения о Павловске («Все мне видится Павловск холмистый...», 1915) и о «Золотом Бахчисарае» («Вновь подарен мне дремотой...», 1916), тоже пушкинском.

Классицизм Пушкина был связан для поэтессы и с классической архитектурой пушкинского Петербурга, которой она стала, по приведенному выше признанию, «очень усердно и с большим интересом заниматься» — не случайно в одно время с изучением творчества Пушкина. Набережная Невы, Петропавловская крепость, памятник Петра, Исаакий, арка на Галерной, Марсово поле — постоянный, по необходимости скупой пейзажный фон ее коротких стихотворных новелл, который разворачивается в широкие лирические картины в ее поздних стихах («Летний сад», 1959; «Опять подошли „незабвенные даты“...», 1944) и в особенности в «Поэме без героя». Наличие этого фона для поэзии 10-х годов было своеобразным художественным открытием, но реалистически современное сочетается в ней, как в архитектуре Петербурга — Ленинграда и в посвященной ему поэзии Пушкина («Медный всадник»), с классически прекрасным. Однако даже в царкосельских стихотворениях Ахматовой, где прекрасное преобладает, полностью отсутствует та эстетская стилизация под XVIII и начало XIX в., которая имела

такое широкое хождение в годы ее молодости среди поэтов, вышедших из школы Кузмина, «неоклассиков» второго цеха или среди многочисленных художников-стилизаторов «Мира искусства». Классицизм, по справедливому замечанию женевского профессора Окутюрье, был для Ахматовой не только эстетической, но и этической нормой, и в этом она опять напоминает Пушкина.⁵³

Вместе с Пушкиным, а в ряде случаев, как уже было сказано, через посредство Пушкина, развитие Ахматовой как национального поэта определило ее соприкосновение с русским народным творчеством. Значение для Ахматовой русской народной поэзии (в особенности женской песни) как одного из важнейших источников вдохновения поэтессы требует более углубленного специального изучения. Великолепное владение поэтическими средствами русского языка было воспитано в ней не только традициями русской классики, но и постоянным соприкосновением с живой народной поэтической стихией.

Было бы, конечно, грубым упрощением, если бы мы вздумали толковать эту «народность» поэзии Ахматовой как фольклорную и на этом основании зачислили бы Ахматову в разряд поэтов специфически русского «народного стиля». И все же не случайно «песенки» как особая жанровая категория, подчеркнутая заглавием, проходят через все ее творчество, начиная с книги «Вечер»:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою.
На коленях в огороде
Лебеду пою.

В «Беге времени» собран целый цикл таких «песенок» — «Дорожная», «Лишняя», «Прощальная», «Последняя», — написанных в разное время от 1943 по 1964 г. К этому циклу присоединяются в рукописи еще две: «Застольная»

и «Любовная». Две песенки 1956 г. включены в цикл поздних любовных стихотворений «Шиповник цветет» (№№ 4—5). В других образцах этого жанра, относящихся, по-видимому, к тому же времени, использование тематики и образности, стилистических и стиховых особенностей женской песни приводит к полному отождествлению переживаний автора и его судьбы с судьбой лирического героя.⁵⁴

Иногда в своей ранней лирике Ахматова соприкасается с мотивами и интонацией деревенской частушки. Она и сама писала:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,
А тебе на хриплой гармонике играть,
И уйдя, обнявшись, на ночь за овсы,
Потерять бы ленту из тугой косы.

Прямым использованием художественной манеры народных плачей является «Причитание» (1944), завершающее, как надгробный памятник, героическую лирику ленинградского цикла:

Ленинградскую беду
Руками не разведу,
Слезам не смою,
В землю не зарюю.
За версту я обойду
Ленинградскую беду.
Я не взглядом, не намеком,
Я не словом, не попреком,
Я земным поклоном
В поле зеленом
Помяну.⁵⁵

Но таким же плачем является и стихотворение на смерть Александра Блока (1921):

А Смоленская пынче именинница.
Сизый ладан над травой стелется,
И струится пенье панихидное,
Не печальное нынче, а светлос...

Образность и стиль старинного народного причитания и народная форма стиха свободно используются здесь в соответствии с замыслом торжественного всенародного оплакивания смерти поэта. Сходную стилизацию под один из фольклорных жанров представляет «Заклинание» (1936):

Из высоких ворот,
Из заохтенских болот,
Путем пехоженным,
Лугом некошеным,
Сквозь ночной кордон,
Под пасхальный звон,
Незванный,
Несуженый, —
Приходи ко мне ужинать.

Однако определяющее значение для творчества Ахматовой в целом имели не столько отдельные случаи жанровой и тематической стилизации (от причитания до частушки), сколько широкое использование языка и стиля народной поэзии, а тем самым народного восприятия действительности. Народные формы параллелизма и повторений, народная символика, лексика и фразеология, дактилические окончания, с рифмой и без рифмы, определяющие лирическую структуру народного стиха, — все это взаимодействует с теми оригинальными поэтическими средствами, которыми располагает Ахматова как современный лирик:

Я окошка не завесила,
Прямо в горницу гляди.

Оттого мне нынче весело,
Что не можешь ты уйти...

(«Я окошка не завесила...»,
1916)

Или:

И вот одна осталась я
Считать пустые дни.
О вольные мои друзья,

О лебеди мои!
И песней я не скличу вас,
Слезами не верну,
Но вечером в печальный час
В молитве помяну.

(«И вот одна осталась я...»,
1916)

Или еще:

Горе душит, не задушит,
Вольный ветер слезы сушит,
А веселье, чуть погладит,
Сразу с бедным сердцем сладит.

(«Шепчет: „Я не пожалею“...»,
1922)

Примеры можно легко умножить: они встречаются как в ранних, так и в поздних произведениях Ахматовой. «Ахматова (с годами все более) умеет быть потрясающе народной без всяких „квази“, без фальши, с суровой простотой и бесценной скупостью речи», — писала в 1923 г. Мариэтта Шагиняп.⁵⁶ Именно по этому пути пошла Ахматова в последний период своего развития.

О поэтической манере молодой Ахматовой в свое время было написано очень много. Постараемся вспомнить наиболее существенное.

Мы уже говорили о «разговорности» ее ранних стихотворений, написанных как бы с установкой на прозаический рассказ, иногда прерываемый отдельными эмоциональными возгласами. Разговор обращен к возлюбленному или к кругу интимных друзей поэтессы, знающих какие-то существенные подробности ее бытия. Он не требует повышения голоса: как в чеховских драмах в постановке Художественного театра, он как бы не требует зрителя и основан на психологических нюансах.

Это стремление к простоте и прозаичности разговорной речи делает возможным обращение поэта к словам и оборотам, обычно далеким от замкнутого круга «высокой» лирической поэзии. Ахматова говорит: «...этот Может меня приручить», или: «Я думала: ты нарочно — Как взрослые хочешь быть», или еще: «Ты письмо мое, милый, не комкай, До конца его, друг, прочти».

Такое обращение к повседневным словам и выражениям и через их посредство к простым человеческим чувствам и бытовым реалиям Ахматова впоследствии оправдывала в своем поэтическом манифесте «Мне ни к чему одические рати» (1940), вошедшем в цикл «Тайны ремесла»:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.

Простота поэтического языка определяется у Ахматовой, как у Пушкина, очень существенными на фоне традиции символизма отрицательными признаками: прежде всего отсутствие мелодических повторений, анафорического параллелизма, рассчитанного на музыкальное воздействие («напевного» стиля). Повторения, которые встречаются у Ахматовой, являются средством простого, не «музыкального», а эмоционально-логического усиления, как в обычной речи, настоящего подчеркивания высказанной мысли.

Например:

Знаю, знаю, снова лыжи
Сухо заскрипят.

Или с еще большей эмоциональной настойчивостью:

Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать, как целуют другую.

Или с синтаксическим параллелизмом, не имеющим специфически «музыкального» значения:

Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.

Ср. в другом стихотворении:

Слишком сладко земное питье,
Слишком плотны любовные сети.

Отсутствуют также резко отклоняющиеся от простоты и точности выражения романтические метафоры, которые Ахматова впоследствии иронически обозначала в «Снежной маске» Блока как «звездную арматуру». Ахматова пользуется не метафорами, а сравнениями, т. е. не отождествлением поэтических образов, а их сопоставлением. Сравнения эти очень многочисленны и часто поражают своей новизной, неожиданностью и точностью; например, запомнившееся ее первым читателям:

Высоко в небе облачко серло,
Как беличья расстеленная шкурка.⁵⁷

Или:

А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

Или в другом, высоком эмоциональном ключе:

А юность была — как молитва воскресная...

Такое сравнение может быть последовательно развернуто в сюжет стихотворения, без метафорического отождествления, характерного для символизма:

Как соломинкой, пьешь мою душу.
Знаю, вкус ее горек и хмелен...
[.]
Когда кончишь, скажи. Не печально,
Что души моей нет на свете...

Или в другом стихотворении:

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах черных, все сердца туманит...

Перебирая мужние слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...

Сравнения вводятся и словами *будто, как будто, как бы, словно*, еще более расширяющими дистанцию между сопоставляемыми предметами. Не будучи, как в романтическом стиле, отражением смутности восприятия, колебания чувства реальности, они как бы подчеркивают, что самый акт сравнения является результатом художественной рефлексии:

И убегало перекати-поле,
Словно паяц горбатый кривляясь...

Или:

Как будто ключи оставил
Хозяйке усадьбы своей...

Или:

И ускоряя ровный бег,
Как бы в предчувствии погони...

С полным разъединением сравниваемых предметов:

На глаза осторожной кошки
Похожи твои глаза.

Ближе всего к метафорическому отождествлению сравнения, выраженные творительным сказуемым, благодаря присущей ему предикативности.⁵⁸

Нежной пленницей песня
Умерла в груди моей.

Или так:

То змейкой, свернувшись клубком,
У самого сердца колдует,
То целые дни голубком
На белом окошке воркует.

Однако и в этих случаях нет основания говорить о метафоризации, так как формальное отождествление остается отчетливым сопоставлением.

Наряду со сравнениями для качественного определения предмета или действия служат у Ахматовой качественные слова — прилагательные и наречия, в выборе которых особенно проявляется ее художественное мастерство. В некоторых стихотворениях они почти обязательны, как эпитеты в классической поэзии XVIII в., но отличаются от этих последних индивидуальной содержательностью, связанной с предметом и с конкретной ситуацией. Некоторые из них повторяются, создавая как бы общий эмоциональный тон ахматовской лирики: *тихий, милый, нежный, прозрачный, печальный, бледный, тайный, чудесный*; из обозначений цвета в особенности *черный, белый* и *смуглый* — слово, одно время полюбившееся поэтессе. Ср.: «смуглый отрок» (о молодом Пушкине), «дерзкий и смуглый» (о влюбленном юноше), «смуглая рука» и «смуглые ноги» (Музы). Эмоциональный тон этих определений может подчеркиваться повторением и другими средствами усиления: «Тихий, тихий, и ласки не просит», «Самый нежный, самый кроткий». Однако в использовании и этих обычных поэтических эпитетов наличествует индивидуализация, связанная с контекстом: ср. в буквальном значении «В черных ветках деревьев обнаженных», но также «черный вечер», «черный ветер» (под влиянием «Двенадцати» Блока), «черная нищенка», «черный стыд»;

также «нежное молчанье», «милый труд», «милые улики», «прозрачный месяц» и др.

Но еще более показательны определения индивидуальные, необычные и единственные в своем роде, обращающие на себя внимание, как и сравнения, своей неожиданностью и точностью: заплаканная осень, встревоженный февраль, тишайший или осторожный снег, уязвленное небо, важные звуки (с колокольни), пасхи ветер многозвонный, измученный рот, пыльные ресницы (сквозь пыльные ресницы долгий взгляд).

Часто эти определения объединяются группами по два или по три; в таких случаях они по смыслу разнородны, определяют предмет с разных точек зрения, можно было бы сказать, что связь между ними не аналитическая, а синтетическая. Ср.: вечерний и наклонный (путь), свежий и колкий (ветер), желтая и сквозная (пыль в лучах солнца), дерзкий и смуглый (юноша), тяжелый и унылый (возлюбленный), воздушная и минутная (любовь); с усилением: «Самый томный и самый тенистый» (парк), «Самый нежный, самый кроткий» (друг), «Ласковый, насмешливый и грустный» (о нем же), «А я была дерзкой, злой и веселой», простой, знакомый и чудесный (мир), сквозной, осенний, нежный (сад) и мн. др.

Так же пользуется Ахматова и качественными наречиями при глаголах как определением действия. «... снова лыжи Сухо закрипят»; «А мы живем торжественно и трудно»; «... сказал Совсем взволнованно и тихо» (мальчик); «Улыбнулся спокойно и жутко» (возлюбленный); «Свежо и остро пахли морем» (устрицы во льду); или о влюбленном мальчике:

Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

Качественные наречия как определения прилагательных создают эквивалент сложного слова, сохраняя, однако, окказиональный характер и самостоятельность по существу разнородных значений: непоправимо милый, (про-молвил) благостно звонко, (луг) так сладостно покат, (степь) трогательно зелена, просветленно-злое (лицо) и др.

Внутреннее противоречие между определениями создает (как в последнем примере) так называемый оксюморон. У Блока оксюморные сочетания такого рода представляют столкновение двух метафорических рядов, т. е. то, что древние называли катахрезой («пожар мятели белокрылой» — в «Снежной маске»). Такая катахреза, характерная для стиля барокко и романтизма, является выражением кричащих диссонансов его творчества. У Ахматовой катахреза, как и другие признаки метафорического стиля, отсутствует. Оксюморные сочетания возникают в более повседневной и рациональной психологической сфере противоречивых и контрастирующих переживаний и отражающих их поэтических образов, которые Т. Цивьян обозначила термином «антонимы»⁵⁹ («лохмотья сиротства... как брачные ризы»; сладостный укор, светлая пытка, горькая слава, веселье горькое, печально благодарная и др.). Классическим является пример из стихотворения «Царскосельская статуя»:

Смотри, ей весело грустить,
Такой нарядно обнаженной.

Тонкость наблюдения и точность взгляда ведут Ахматову к эпиграмматической лаконичности словесного выражения. Она любит замыкать эмоциональные переживания в обобщающие формулы, в которых сквозь сентенцию общего характера звучит неповторимо личный взволнованный голос лирической героини:

Столько просьб у любимой всегда!
У разлюбленной просьб не бывает.

Это — общее суждение, эпиграмматическая формула, заостренная вдобавок антитезой, но вместе с тем это возглас прорвавшегося интимно личного переживания, обстоятельства которого, по крайней мере частично, приоткроеет дальнейшее развитие стихотворения.

То же относится и к другим подобным примерам:

И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

С этой обобщающей концовкой раннего стихотворения («Вижу выцветший флаг пад таможней...», 1913) перекликается афористическое двустишие последних лет:

Молитесь на ночь, чтобы вам
Вдруг не проснуться знаменитым.⁶⁰

Еще чаще в основе ахматовских формул лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже только остро и точно переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психического факта. Эти строки в стихах Ахматовой особенно запоминаются, как лично ей принадлежащие поэтические достижения:

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук.

Или:

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой.

Или еще:

И звенит, звенит мой голос ломко,
Звонкий голос не узнавших счастья.

Особенно характерно употребление таких эпиграмматических строк в качестве концовок стихотворений. Блок, читая «Четки», сочувственно отметил ряд таких лаконичных и психологически многозначительных окончаний:

А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Или:

А прохожие думают смутно:
Верно, только вчера овдовела.

Или так:

Только в спальне горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

Манеру Гейне напоминает ироническая концовка в раннем стихотворении (1911) из сборника «Вечер» как завершение драматически напряженной любовной ситуации:

Задыхаясь я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Всякое душевное состояние обозначается у Ахматовой внешним признаком, который делает его конкретным и индивидуальным. Воспоминания детства — это значит:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы...

Или так:

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Тоскующая, безответная любовь высказывается так:

Потускнели и, кажется, стали уже
Зрачки ослепительных глаз.

Вот выражение душевного смятенья:

Я не могу поднять усталых век,
Когда мое он имя произносит.

Или еще яснее и более внешним признаком:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Образ возлюбленного изображен такими же скупыми, зрительно ясными и вместе с тем психологически значительными чертами. Вот о его глазах:

Лишь смех в глазах его спокойных
Под легким золотом ресниц.

Или так:

И загадочных, древних ликов
На меня поглядели очи...

Или еще так:

Покорно мне воображенье
В изображеньи серых глаз...

Вот его губы:

И если б знал ты, как сейчас мне любы
Твои сухие, розовые губы!

Вот его руки:

Как не похожи на обьятья
Прикосновенья этих рук.

Портретное сходство выражает сжатая психологическая формула:

Ласковый, насмешливый и грустный.

Или прямая моральная характеристика:

Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других...

Или выразительный жест, за которым скрывается душевное переживание:

Но, поднявши руку сухую,
Он слегка потрогал цветы...

В большинстве стихотворений наличествует пейзажный фон — деревенский (Слепнево), городской (Петербург) и «парковый» (Царское Село). Он изображен в той же манере, как события и переживания, — скупой и строгий, часто с чертами реалистической повседневности, которые были новы в поэзии того времени, воспитанной на традициях романтического восприятия природы. Например:

Рассветает, и над кузницей
Подымается дымок.

Или:

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.

Или еще:

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной. . .

И дальше там же:

И яркий загорается огонь
На башенке озерной лесопильни.

В описании бедной тверской деревни:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

В описании города (Севастополя):

Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом желтую муть.

В сущности о пейзажном «фоне» в собственном смысле у Ахматовой говорить нельзя. Она не создает цельной живописной картины, на фоне которой разворачивалось бы действие, она с большой остротой индивидуального восприятия фиксирует отдельные импрессионистические штрихи, которые для нее ассоциировались с действием, очень часто (по примеру И. Анненского) с резким разрывом между пейзажем и сопутствующим ему личным переживанием:

Ива на небе пустом распластала
Всею сквозной.
Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

Или:

Мне с тобою пьяным весело —
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Даже там, где за таким мнимым параллелизмом чувствуется наличие какого-то эмоционального соответствия, внутренней связи, эта связь носит характер не вчувствования в черты природы, а ассоциативного сходства между ними и душевными событиями. Например:

Я пришла сюда, бездельница,
Все равно мне, где скучать!
На пригорке дремлет мельница,
Годы можно здесь молчать.

Но в особенности эти ассоциативные связи сильны в тех стихотворениях Ахматовой, где таким декоративным фоном действия является пейзаж Петербурга:

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.
[.]
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес.
[.]
Над Невую темповодной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.

(«Стихи о Петербурге», 2, 1913)

Петербургский пейзаж Ахматовой был ее поэтическим открытием. «Урбанизм» ее предшественников, символи-

стов, шел иными путями. Так, Брюсов, продолжал традицию Верхарна, пользуясь приемами метафорического острания, романтически поэтизировал чудовищный и сказочный современный город. У Блока, как например в балладе «Незнакомка», город представлен в искажении романтического гротеска. Петербург Ахматовой показан реалистически, но вместе с тем монументально, в классической пушкинской манере, в которой личные воспоминания сплетаются с национальной историей:

Пар валит из-под царских конюшен,
Погружается Мойка во тьму,
Свет луны как парочно притушен,
И куда мы идем — не пойму.

Меж гробницами внука и деда
Заблудился взъерошенный сад.
Из тюремного вынырнув бреда,
Фонари погребально горят.

В грозных айсбергах Марсово поле,
И Лебяжья лежит в хрусталях...
Чья с моею сравняется доля,
Если в сердце веселье и страх.

(«Годовщину последнюю празднуй...»,
1938)

Для Ахматовой Петербург—Ленинград — «мой город», как она его впоследствии любила называть. С ним связана и героика стихотворений «Ленинградского цикла», и историческая живопись поэмы «Девятьсот тринадцатый год», задуманной, по примеру Пушкина, как «Петербургская повесть».

Ранние стихотворения Ахматовой часто называли лирическими повестями, миниатюрными стихотворными повелами. Это определение, для многих стихотворений в своей основе правильное, требует, однако, уточнения. Речь идет, конечно, не о классической новелле эпохи Ренессанса — Боккаччо и его многочисленных последователей, — где повествовательный сюжет рассказан в эпической последовательности, от экспозиции и завязки до развязки. Ближе по своей структуре психологические новеллы Мопассана, который сталкивает незнакомых читателю персонажей в острой и психологически значительной сюжетной ситуации, бросающей отраженный свет на их характеры и исчерпывающей сюжет до развязки без раскрытия их биографии и предшествующей или последующей судьбы («Парижское приключение», «Окно»). Перерождение классической новеллы-повести в «короткий рассказ» (short story) — характерное общее явление импрессионистического искусства конца XIX—начала XX в. — и представляет до известной степени предпосылку художественной манеры молодой Ахматовой.

Однако стихотворные новеллы отличаются от прозаических еще больше, чем стихотворный роман от прозаического, разница между которыми, как известно, казалась Пушкину огромной и имеющей принципиальное значение. Повествовательный сюжет в стихотворениях Ахматовой намечен только пунктиром, предпосылки сюжетной ситуации и ее развязка могут остаться неизвестными читателю; это — повелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, в ситуации, раскрывающей драматический конфликт и освещающей образы лирических героев и их взаимные отношения, но только в той мере, в какой это нужно для художественной цели автора.

Решающей в создании этого впечатления сюжетности является повествовательная интонация, наличие рассказа, который открывается выходом на сцену протагонистов, «приходом» героя или героини или встречей их обоих: «А ко мне приходил человек»; «Ты пришел меня утешить, милый»; «... подошел ко мне, улыбнулся»; или: «Я пришла сюда, бездельница»; «Я пришла к поэту в гости»; или: «В последний раз мы встретились тогда» и др.

В дальнейшем рассказ может быть более развернутым или ограничиться намеками на сюжетную ситуацию. Он более развернут в стихотворении, рассказывающем о канатной плясунье, покинутой ее «любимым другом» («Меня покинул в поволунье...»). Здесь образ героини, рассказчицы объективирован, не отождествляется, а только соотносится с автором. К этому типу приближаются такие стихотворения, как «Хочешь знать, как все это было...», «Сжала руки под темной вуалью...», «Вечером» («Звела музыка в саду...»), «Смятение», 3 («Как велит простая учтивость...»), «Гость» («Все как раньше...»), «А, это снова ты...» и некоторые другие. Но и здесь автор не стремится к полноте и последовательности фактической информации. Так, например, в «Смятении» вначале — «приход» героя, открывающий рассказ, его подчеркнутая светская вежливость, оттеняющая, как внешний признак, его душевное безразличие к героине:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне, улыбнулся.
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся.

Затем лирическая кульминация — прорыв чувства героини, являющийся признанием в неразделенной любви:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его напрасно.

В конце — итог, подведенный скупыми чертами, обычной для Ахматовой формулой душевного состояния:

Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Но повествовательный сюжет может быть полностью скрыт этой психологической стороной вызванного им душевного конфликта:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Насытые взгляды твои!

Стихотворение открывается общим суждением, чрезвычайно личным по чувству и связанным с индивидуальной ситуацией, но выраженным в форме сентенции. Затем следует рассказ — точное и тонкое наблюдение за поведением партнера, которое воспроизводит по внешним признакам его душевное состояние и, можно сказать, душевный строй и встречает ироническое недоверие и моральное осуждение героини. В конце подводится разоблачающий итог в форме эмоционального возгласа, смыкающегося по своему смыслу с сентенциозным зачином. Можно и в этом стихотворении усмотреть элементы повествования, но снятые лирической формой его воплощения.

Приведенное стихотворение может служить классическим примером лаконичности и сжатости развития лирического сюжета в поэзии Ахматовой. В лирике Блока, который в этом отношении является ее антиподом, мы наблюдаем широкий разлив песенной стихии, требующий для своего воплощения большого числа строф. В процессе редакционной работы над своими печатными стихами Блок нередко исключал или вставлял обратно отдельные строфы. Нанизанные на стержень нарастающего лирического волнения, нередко связанные между собою анафорическими повторениями песенного типа, такие строфы не всегда выступают необходимыми звеньями песенного целого.

Ахматова, напротив, не могла бы исключить ни одной строфы из композиционного целого своего стихотворения: несмотря на смысловые разрывы и противопоставления, о которых говорилось, каждая строфа представляет звено последовательного и внутренне логического развития сюжета. Большинство ее лирических миниатюр имеют три или четыре строфы, редко пять строф, очень часто — всего две. Целая группа ее ранних стихотворений объединилась заглавием «Восьмистишия» (пять в сборнике «Гиперборей», 1913, IX—X; три в газете «День», 1914, 29 июня). Восьмистишие было для Ахматовой в ту пору чем-то вроде сонета — структурно законченной малой формой лирического стихотворения; три строфы давали уже возможность диалектического развития лирического переживания. Ахматова написала за свою долгую жизнь несколько сонетов, но она не нуждалась в этой внешней форме общего характера, создавая для каждого стихотворения свою, индивидуально законченную композиционную форму. Психологические черты, за которыми стоит душевная повесть, даются при этом с большой экономией средств при максимальной выразительности — как в от-

дельных словесных формулах, так и в общей структуре стихотворения.

Но особенно обращает на себя внимание широкое использование «малых форм» — четверостиший, трехстиший и даже двустииий. Они служат средством вполне завершенного выражения душевного события, или переживания, или афористически законченной мысли, а иногда воспринимаются как фрагмент более обширного целого, читателю не известного, и действительно в некоторых случаях существовали как часть другого стихотворения. Образцы, художественно полноценные, встречаются у Ахматовой уже в ранних записях (1912—1914), однако, по-видимому, следуя господствующим вкусам, она не была вполне уверена в законности их существования в большой поэзии. Первый «осколок» такого рода (ноябрь 1913 г.) попал в печать в последнем (девятом) издании «Четок» (1923) и позднее не переиздавался. Он может служить образцом открытой формы, по существу, однако, вполне законченной:

Простишь ли мне эти ноябрьские дни?
В каналах приневских дрожат огни,
Трагической осени скудны убранства.

С годами Ахматова все чаще стала пользоваться формой четверостишия. Позднее из ряда четверостиший, написанных в разные годы, она составила в «Беге времени» целый цикл «Вереница четверостиший» (1—9, 1945—1963). Однако в ее черновых тетрадах сохранился ряд других, частично опубликованных посмертно. Приведем некоторые примеры.

Десятые годы:

Улыбнулся, вставши на пороге,
Умерло мерцание свечи.
Сквозь него я вижу пыль дороги
И косые лунные лучи.⁶¹

В ноябре 1943 г. (Ташкент):

Когда я называю по привычке
Моих друзей заветных имена,
Всегда на этой странной переключке
Мне отвечает только тишина.⁶²

Незадолго до смерти:

А как музыка зазвучала
И очнулась вокруг зима,
Стало ясно, что у причала
Государыня-смерть сама.⁶³

В афористической форме:

Ржавеет золото, и истлевает сталь.
Крошится мрамор. К смерти все готово.
Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.

Из трехстиший (1960):

И это могла, и то бы могла,
А сама, как береза в поле, легла,
И кругом лишь сырая мгла.⁶⁴

Из двустиший (1931):

От других мне хвала — что зола.
От тебя и хула — похвала.

Или:

Не дари мне ничего на память,
Знаю я, как память коротка.⁶⁵

Такие — записанные для себя — наброски встречаются во всех рукописях Ахматовой, в деловых блокнотах, в тетрадях мемуарного и литературно-критического содержания. Задача будущего исследователя — собрать эти крупинки золотого песка, среди которых нередко встречаются настоящие самородки.

Если в композиционной форме четверостишия Ахматова рано сумела достигнуть завершенности и исчерпанности темы, то «отрывки», которые она печатала уже в первых своих сборниках, носили намеренно незаконченный характер, хотя и здесь незаконченность была сама признаком художественной формы, намеренно небрежной, импрессионистической. В книге «Вечер» отрывок, написанный вольным стихом, с многоточием в начале, в сущности включает в себе сжатый рассказ, созвучный по содержанию ряду уже упомянутых лирических новелл об отвергнутой любви:

...Хочешь знать, как все это было? —
Три в столовой пробило,
И прощаясь, держась за перила,
Она словно с трудом говорила:
«Это все, ах нет, я забыла,
Я люблю Вас, я Вас любила
Еще тогда!»
«Да?!»⁶⁶

В более поздний период Ахматова сохранила в своих творческих тетрадях целый ряд отрывков, которые она воспроизвела или оставила в незаконченной форме. Фрагментарность незаконченного сюжета не нарушает здесь художественного впечатления, но придает ему многозначительную недосказанность.

Иллюзия незамкнутости стихотворения, принадлежности его к более обширному целому создается у Ахма-

товой часто его началом с соединительного союза *и* или соединительно-противительного *а*. Стихотворения с таким началом встречаются на протяжении всего творчества Ахматовой, представляя его очень характерную черту. Алфавитный указатель к ее стихам регистрирует 74 случая начала на *и*, 23 — начала на *а*. С союзом *и* — уже в первых, киевских стихах: «*И* как будто по ошибке», «*И* когда друг друга проклинали»; в «Четках» и других ранних сборниках: «...*И* кто-то, во мраке дерев незримый» (с заглавием «Отрывок» и начальным многоточием), «*И* вот одна осталась я»; в «Ленинградском цикле»: «*И* та, что сегодня прощается с милым», «*И* в день победы, нежный и туманный»; в поздних стихах: «*И* в памяти черной пошарив, найдешь», «*И* отступилась здесь я от всего»; в четверостишии: «*И* было сердцу ничего не надо» и мн. др. С союзом *а*: «...*А* там мой мраморный двойник» (с начальным многоточием, или отрывок), «*А* ты теперь тяжелый и унылый»; в «Ленинградском цикле»: «*А* вы, мои друзья последнего призыва!» и др. Эта иллюзорная связь с предшествующим, точнее не обозначенным, превращает стихотворения Ахматовой как бы в листки из дневника, в зафиксированные временные остановки в единой, движущейся подобно ленте лирической биографии автора.

Простота и строгость лирики Ахматовой отражена и в метрической форме ее стихов. Ахматова относительно редко пользуется сложной строфической композицией. В ее стихотворениях господствует простая форма строфы из четырех стихов, чаще всего с тремя и четырьмя ударениями в стихе. Но в рамках этой простой и непретенциозной формы наличествуют художественные тенденции, дающие новое, неповторимо личное выражение индивидуальному лирическому содержанию ее поэзии.

Для разговорно-повествовательной манеры Ахматовой

очень характерна избранная стиховая форма. Вслед за Блоком и чаще, чем Блок, Ахматова пользуется дольниками, т. е. размером, получившим широкое распространение в русской поэзии начала XX в., в котором число неударных слогов между ударениями не урегулировано (1 или 2). Однако дольники Блока звучат напевно, как трехсложные размеры (анапесты, амфибрахии), из которых они произошли исторически. У Ахматовой это синкопированные ритмы с прозаической разговорной интонацией:

Перо задело о верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.

Показательно часто встречаются уже в книге «Вечер» пропуски ударения в отдельных стихах, нарушающие метрическую регулярность и превращающие метрически заданный трехударный стих в реально двухударный. Ср.:

Целый букет принесут
Рёз из оранжерей.

Или:

И глядит мне в глаза сухие
Петербургская весна.

Или еще:

Первых фиалок они светлей,
А смертельные для меня.

Из дольников Ахматовой это явление переходит и в трехсложные размеры, где оно исключается класси-

ческой традицией, но получило широкое распространение у Пастернака, Цветаевой и ряда других поэтов.

Хотя дольники в лирике Ахматовой занимают в процентном отношении больше места, чем у Блока, но они не превышают и у нее процента сохраняющих свое выразительное значение традиционных силлабо-тонических размеров — ямбов и трехсложных стоп. Однако арифметический подход в таких случаях неправомерен: решающим является, по крайней мере для раннего периода, ведущее функциональное значение нового размера. Дольниками (пушкинским народным стихом) написаны и ранняя поэма Ахматовой «У самого моря», и наиболее зрелое ее произведение — «Поэма без героя».

Нарушением метрической регулярности является также несовпадение метрического членения стихов со смысловым и синтаксическим: перенос части синтаксического и смыслового целого из одной строки в другую (так называемый «enjambement»). Пушкин охотно пользуется этим средством разговорной интонации в повествовании или в диалоге: в стихотворной повести «Медный всадник», в маленьких трагедиях. В ранней лирике Ахматовой перенос затушевывает назойливую четкость метрического движения стихов, подчеркивая вместе с тем смысловой вес обособленного слова, которое должно быть выделено в соответствии со своей субъективной значительностью:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.

Нередко встречается выделение при помощи ударения и рифмы второстепенного по своему значению указательного или вопросительного слова:

Я только вздрогнула. *Этот*
Может меня приручить.

Перенос в широком смысле может объединить и соседние строфы, нарушая их заданное композиционное членение свободным переходом мысли или рассказа из строфы в строфу:

Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели вы,

Вы, приказавший мне: довольно,
Поди, убей свою любовь!

Или:

Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом.

Как приемом звукового диссонанса, Ахматова, вслед за Блоком, охотно пользуется неполными рифмами, которые у ее современников получили название «рифмоидов». Чаще всего, как у Блока, это женские рифмы с усеченной замыкающей согласной, ослабленной в живом произношении редукцией заударного слога: пламя : память, учтивость : лениво, встретить : свете и мн. др. Специфическим для Ахматовой является употребление мужских усеченных рифм, мало характерное для Блока. Здесь, после ударения, диссонанс гораздо заметнее, например — губ: берегу, лучи : приручить, грехи : эпитрахиль, наш : отдана, тебе : голубел и др. Неполными рифмами такого типа Ахматова любила пользоваться и впоследствии. Ср.: «Поэма без героя» — пламя : память, вечер : свечи, фонарь : одна и др.

Все эти признаки разговорного стиха Ахматовой, сближающие в каком-то смысле стиховую форму с прозаической, не означают отказа от «музыкальности»: они

свидетельствуют только о преодолении более элементарной и монотонной в своей регулярности музыкальности, господствовавшей в напевном стихе эпохи символизма. Мелодичность песни, иногда напоминающая романс, заменяется при этом более сложными взаимодействиями звука и смысла, сходными с более сложной гармонией современной музыки с ее синкопированными изменчивыми ритмами и не разрешенными диссонансами.

* 8 *

Позднее творчество Ахматовой и прежде всего ее интимная лирика второго периода до сих пор еще не нашли полноценного художественного истолкования. И в этом случае ее старая манера, к огорчению самого автора, незаслуженно заслонила новую. Случилось это отчасти и потому, что творческий перелом, сделавший Ахматову более сложным и в известном смысле более современным поэтом, обновив, хотя и не поколебав классические основы ее искусства, поставил критику перед новыми и нелегкими задачами. Ранние стихи Ахматовой, с их прочно сложившейся художественной манерой, не только запрашивались на подражание, но делали относительно легким описание системы ее поэтических «приемов». В поздний период что-то существенное от прежнего остается, но что-то радикально изменяется: создается поэтический стиль, уже не нуждающийся во внешней опоре более элементарных и привычных художественных средств или переосмысляющий их в совершенно новом духе.

Попробуем иллюстрировать эту мысль несколькими примерами.

Поздняя любовная лирика Ахматовой в основном объединена в циклах «Cinq» (1945—1946), «Шиповник цветет» (1946—1956) и «Полночные стихи» (1963—1965), к которым примыкает несколько стихотворений, не включенных в циклы. Во всех отсутствует привычное для молодой Ахматовой описание любовной встречи героев, ее бытовой обстановки, вещественные признаки душевных переживаний и психологически знаменательные мелочи. Если темой стихотворения является «ночной разговор» («Cinq», 2), то вещественным признаком являются только «два голоса» собеседников «в онемевшем мире»; все остальное погружено в сублимированную атмосферу любовного экстаза и соответственно выражено языком совершенно необычных для молодой Ахматовой, выходящих за грани повседневности поэтических метафор:

Истлевают звуки в эфире,
И заря притворилась тьмой.
В навсегда онемевшем мире
Два лишь голоса: твой и мой.
И под ветер с незримых Ладог,
Сквозь почти колокольный звон,
В легкий блеск перекрестных радуг
Разговор ночной превращен.

То же относится к другой картине любовной встречи — ночной прогулке с другом по улицам Ташкента, воскресающей в памяти через много лет после описываемого события (из цикла «Ташкентские страницы», 1959). Охватившее героев любовное безумие, изображенное на таинственном фоне южной ночи и экзотического пейзажа, точно так же сублимируется перенесением за грани повседневного, по ту сторону пространства и времени:

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма,
Свое бормотали арыки,
И Азией пахли гвоздики.

И мы проходили сквозь город чужой,
Сквозь дымную песнь и полупочный зной, —
Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга не смея.

[.]

И чудилось: рядом шагают века,
И в бубен незримая была рука,
И звуки, как тайные знаки,
Пред папи кружились во мраке...

Поэтому совершенно новую художественную функцию получают в стихах этих лет и такие, по-старому вещественные и индивидуальные признаки любовной встречи, как «нарцисс на столе» или «сигары синий дымок». Внешним образом они кажутся связанными с «акмеистической» традицией, но по своей художественной функции гораздо ближе к поэтике символизма (ср., в частности, необычные для ранней Ахматовой внутренние рифмы полустипий). Снятие временной и пространственной приуроченности этой мнимо бытовой картины заставляет думать, что она возникла в воспоминании поэта или видится ему сквозь «магический кристалл» его творческого воображения («Шиповник цветет», 2, 1946):

И время прочь, и пространство прочь,
Я все разглядела сквозь эту ночь:
И нарцисс в хрустале у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где, как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.

Большое место в поздней лирике Ахматовой принадлежит пейзажу. Некоторые стихотворения этого времени являются большими пейзажными полотнами, например «Три осени», «Летний сад», «Мартовская элегия» и др. В таких стихотворениях изображение пейзажа уже не ограничивается одним или двумя сухими и точными

импрессионистическими штрихами, как в «Четках»; в развернутую картину, получившую самостоятельное значение, врывается образная метафоризация («Мартовская элегия», 1960):

Набок сбившийся куполок,
Грай вороний и вопль паровоза,
И как будто отбывшая срок,
Ковылявшая в поле береза,
И огромных библейских дубов
Полуночная тайная сходка,
И из чьих-то приплывшая снов
И почти затонувшая лодка.

Там, где пейзаж, как обычно, связывается с душевным переживанием, он перестает быть статическим фоном этого последнего. Картина природы становится динамичной, получает движение и таким образом аккомпанирует переживанию, с которым она неразрывно сплетается. Предпосылкой такой созвучности становится метафорическая образность, характерная для поздней лирики Ахматовой. Так, в стихотворении «Опять подошли „незабвенные даты“...» (1944) воспоминания о «проклятом» прошлом переплетаются с картиной разбушевавшегося ветра, шумящих деревьев и ожиданием наводнения:

Я знаю: колотится сердце не зря —

От звонкой минуты пред бурей морскою
Оно наливается мутной тоскою.

На прошлом я черный поставила крест,
Чего же ты хочешь, товарищ зюйд-вест,

Что ломаются в комнату липы и клены,
Гудит и бесчинствует табор зеленый

И к брюху мостов подкатила вода? —
И все как тогда, и все как тогда.

Но наиболее существенной особенностью позднего творчества Ахматовой следует признать то большое место, которое занимают в нем стихотворения, не принадлежащие к жанру интимной лирики в строгом смысле слова, а представляющие собой лирическую рефлексю на темы морально-дидактические и гражданские в широком смысле.

Элемент рефлексии, рассуждения, окрашенного эмоционально, но обобщающего и логического, с самого начала наличествовал в лирике Ахматовой. Из ее эпиграмматических сентенций, о которых говорилось выше, уже в период «Белой стаи» стали развиваться целые стихотворения сентенциозного характера. Например, как обобщение любовного опыта (1915):

Есть в близости людей заветная черта,
Ее не перейти влюбленности и страсти, —
Пусть в жуткой тишине сливаются уста
И сердце рвется от любви на части.
И дружба здесь бессильна, и года
Высокого и огненного счастья...

Или как обобщение опыта художественного (1915):

Нам свежесть слов и чувства простоты
Терять не то ль, что живописцу — зренье,
Или актеру — голос и движенье,
А женщине прекрасной — красоту?

С течением времени число таких стихотворений заметно увеличивается, в особенности с 1940 г.: в поздней лирике Ахматовой большое число стихотворений посвящено гражданской и патриотической теме, размышлениям о задачах искусства, о своем призвании и о своей человеческой судьбе, о судьбах близких, своего «поколения».

Рядом с эпиграмматическими четверостишиями таким темам посвящены более обширные стихотворения; часто поэтические рассуждения выражены в них в образной форме и достигают большого эмоционального накала. Стихотворение о своей личной судьбе от сентенции переходит к примерам и завершается образом-формулой, подводящей трагический итог своего жизненного пути (1940):

Один идет прямым путем,
Другой идет по кругу
И ждет возврата в отчий дом,
Ждет прежнюю подругу.
А я иду — за мной беда,
Не прямо и не косо,
А в никуда и в никогда,
Как поезда с откоса.

Элементы рефлексии такого рода встречаются в разной степени в большинстве стихотворений Ахматовой, написанных в последние годы ее творчества, перебиваясь с эмоциональным и страстным выражением непосредственного лирического чувства. Особенное развитие они получили в жанре лиро-эпических раздумий, характерном для движения Ахматовой к широким эпическим формам.

* 9 *

Стремление Ахматовой выйти за пределы узкой композиционной формы краткого и замкнутого в себе лирического стихотворения с самого начала проявляется в тенденции к циклизации внутренним или внешним образом связанных между собою стихов. Ахматова придавала большое значение композиции своих сборников («книг»); при повторных изданиях

(за исключением «Anno Domini») они лишь незначительно менялись по своему составу. Каждая из этих книг в тематическом и структурном отношении представляет единое художественное целое, подобно таким поэтическим циклам Гейне, как «Лирическое интермеддо», «Возращение на родину», «Новая весна» и др. И так же, как у Гейне, каждая книга соответствует определенному хронологическому этапу жизни и развития поэта («Вечер» — 1909—1911, «Четки» — 1912—1913, «Белая стая» — 1914—1917, «Подорожник» — 1918—1920, «Anno Domini» — 1921—1922). Позднейшие перемещения из сборника в сборник были обычно продиктованы хронологическим упорядочением, проведенным, однако, не педантически. Последовательность стихотворений внутри книги определялась не хронологией событий, а развитием лирических тем, их поступательным движением, параллелизмом или контрастом. В целом листки «дневника», незаконченные и фрагментарные по отдельности, входили в общее повествование о судьбе лирического героя — поэтессы. Они слагались как бы в свободный по своей композиции лирический роман, лишенный единой фабулы и состоящий из ряда независимых друг от друга по содержанию мгновенных эпизодов, входящих в общее лирическое движение. Такая «книга» распадалась на несколько глав (разделов) и объединялась обязательным эпиграфом, содержащим эмоционально созвучный ключ к содержанию. Окончание книги маркировалось либо эпическим отрывком автобиографического характера, — «В то время я гостила на земле...» («Четки», 1-е изд.), «Покинув рощи родины священной...» («Anno Domini»), — либо лирическим эпилогом, как посвящения Вере Ивановой-Шварсалон в «Вечере», А. Блоку в «Четках» или лирическая медитация о своем прошлом в «Белой стае» («Вот отчего, уйдя от легкости проклятой...»).

Вынужденная позднее в силу внешних причин публиковать свои новые стихи не отдельными сборниками, как они и в дальнейшем мыслились автору, а в очередных Собраниях стихотворений, Ахматова продолжала всюду, где это позволял объем такого собрания («Из шести книг», 1940; «Стихотворения», 1961; «Бег времени», 1965), сохранять внутри его деление по «книгам». Неосуществленные книги, задуманные в более позднее время, — «Тростник» (или «Ива») и «Нечет» (или «Седьмая книга») — составили самостоятельные разделы в этих публикациях. Так сложился канонический текст Собрания стихотворений Ахматовой, состоящий, согласно ее воле, из «семи книг».

Внутри этих больших книг уже с самого начала наметились короткие циклы, объединенные по теме, не исчерпывающейся в одном стихотворении. Таковы в «Вечере» три стихотворения о Царском Селе, из которых последнее, посвященное лицеисту Пушкину, связывает настоящее с классическим прошлым; или в «Четках» — «Стихи о Петербурге», где второе, любовное стихотворение дает эмоциональный ключ к первому, по видимости описательному. Цикл «Обман» в «Вечере» объединен лирической темой первого пробуждения любви, а «Смятение» в «Четках» развертывает маленькую лирическую повесть о жестоком любовном разочаровании. В «Белой стае» два стихотворения о начале войны «Июль 1914» тесно связаны между собой пророчеством о грядущих страданиях и бедах народных. «Три стихотворения» («Триптих»), созданные одновременно в январе 1917 г. и связанные общей метрической формой и высоким классическим стилем, сгруппированы позднее в «Апо-по Domini» как своеобразное морально-дидактическое обобщение жизненного опыта поэтессы в годы ее молодости.

В особенности это относится к последнему периоду творчества Ахматовой, к «Седьмой книге», которая с годами разрослась до необычных размеров и в настоящее время включает в себя около трети стихов, входящих в семь книг. Подготавливая новые издания своих стихотворений, Ахматова в эти годы была озабочена созданием более крупных лирических циклов — как своеобразной новой структурной формы большого масштаба; в процессе этой работы, как видно по архивным материалам, стихотворения по-разному группируются и перегруппировываются. Любовной темой объединены лирические циклы «Cinque», «Шиповник цветет», «Полночные стихи»; но теперь любовное переживание разрывает в них рамки лирической миниатюры: переключки между стихотворениями, входящими в цикл, по содержанию и колориту создает более обширное единство, в котором каждое стихотворение становится частью большого целого. Ташкентские стихи со своей ориентальной темой и соответствующей окраской в основной своей части включаются в цикл «Луна в зените». От него тематически обособляется навеянный тяжелой болезнью маленький цикл «Смерть» (I—III) и гротескно-бытовой «Новоселье». Стихи гражданские, посвященные второй мировой войне и развивающиеся в последовательности исторических и биографических событий, вошли в циклы «В сороковом году» (в преддверии войны), «Ветер войны», «Победа», «С самолета» («Возвращение на родину»). В рукописи сохранилось три разных «послесловия» к этому «Ленинградскому циклу» (опубликованы посмертно). Мысли о поэзии, относящиеся к разному времени (1936—1960), составили цикл «Тайны ремесла». Жанровым единством объединены уже упомянутые «Песенки» и «Вереница четверостиший». Но между ними также создается переключки — не только по жанру, но и по стилю.

Не все задуманные циклы и перегруппировки связанных между собою стихотворений автор сумел осуществить в печатных сборниках. В «Бега времени» остались рассеянными стихотворения, которые Ахматова предполагала объединить в книге «Венок мертвым», посвященной памяти писателей и поэтов ее поколения (Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Булгаков, Зощенко и др.). План этой книги сохранился в рукописной форме в нескольких вариантах.⁶⁷

В рукописи «Бега времени» создан цикл «Дурной сон» («Черный сон»), посвященный первому знакомству Ахматовой с В. К. Шилейко и краткому периоду их супружества.⁶⁸ Этот цикл, имеющий большое биографическое значение, можно восстановить по рукописи и планам сборника «Anno Domini»; в целом входящие в него лирические стихотворения также образуют маленький лирический роман: «Косноязычно славивший меня...», «Ты всегда таинственный и новый...», «От любви твоей загадочной...», «Проплывают льдины звеня...», «Третий Зачатьевский», «Тебе покорной? Ты сошел с ума!», «Что ты бродишь неприкаянный...», Сюжетно к ним примыкает оставшееся неопубликованным стихотворение 1919 г. (первое из помеченных Шереметевским домом): «Я горькая и старая. Морщины...» — и оставшиеся в черновике строки из значительно более позднего «Опять подошли „незабвенные даты“...»:

Все ясно — кончается злая неволя,
Сейчас я пройду через Марсово Поле,

А в Мраморном крайнее пусто окно,
Там пью я с тобой ледяное вино.

Мы заняты странным с тобой разговором,
Уже без проклятий, уже без укоров.

Там я попрощаюсь с тобою навек,
Мудрец и безумец — дурной человек.

Так сквозь оболочку импрессионистически разбросанных лирических переживаний в творчестве Ахматовой определяется тенденция к большой эпической форме нового типа, характерной для ее позднего творчества.

*** 10 ***

Сюжетный характер ранней лирики Ахматовой, паличие в ней повествовательного элемента, рассказа свидетельствуют о тенденции к выходу из замкнутых границ интимной лирики как выражения мгновенного душевного переживания. Тенденция эта сказалась и в уже упомянутой новелле о «канатной плясунье», объективирующей личное переживание автора в образе лирической героини, ее двойника; в особенности же в живописном портрете безымянного «Рыбака» («Руки голы выше локтя...»), соединяющем художественное описание героя с драматическим действием — отношениями между ним и влюбленной в него девочкой-рыбачкой. Не случайно Ахматова именно это «объективное» стихотворение особенно ценила в своем первом сборнике.

Опытом в малом полуэпическом жанре является в том же сборнике баллада «Сероглазый король» (1911 — стихотворение, получившее сразу широкую популярность у читателей. Несколько раз оно было положено на музыку. Балладный характер придает стихотворному повествованию классический для баллады размер (трехсложные стопы в двустопиях с парными мужскими рифмами, являющиеся в этом жанре наследием английских народных и романтических образцов). Балладную атмосферу создают упоминания о «короле» и «королеве», об «охоте», во время которой, как можно думать, произошло убийство,

и романтика тайной, незаконной любви. Однако эпическое толкование как таковое в этой балладе отсутствует: стихотворение содержит только развязку трагедии, фактическое содержание которой не рассказано, но смысл воссоздается намеками: противопоставлением убитого короля и «спокойного» мужа, поседевшей за одну ночь королевы и трагически безмолвной и безответной героини, и концовкой, перекликающейся с зачином стихотворения и раскрывающей его смысл: «Нет на земле твоего короля...». Остальные события не требуют упоминания и объяснения, потому что они безразличны для внутреннего лирического осмысления сюжета.

«Сказка о черном кольце» (1917—1936) связана с традицией русской литературной сказки XIX в., восходящей к «Сказке о царе Салтане» Пушкина, и заимствовала из этого источника свой «народный» хореический размер и присущую этому жанру народнопоэтическую лексику и фразеологию. Однако от стихотворных сказок Пушкина сказка Ахматовой отличается малым объемом, связанным с отсутствием широкого эпического содержания. В миниатюрной любовной повести и здесь отсутствует повествование в обычном смысле. Рассказ о прошлом (роковой подарок бабушки-татарки) быстро обрывается. Судьба кольца заменяет судьбу девушки и является образной параллелью к ней. Волшебное черное кольцо приносит героине не счастье, а горе. Она теряет кольцо и не находит друга: избранник покидает ее.

В первой редакции 1917 г. Ахматова сделала попытку продолжать повествование, намеченное в эпическом за-
чине:

Ст. 13 и сл. И с пятнадцатого года
Началась моя свобода...

Ст. 19 и сл. [.]
Так прошло двенадцать лет,
Сладких и тяжелых...

Но на разделе 2 рассказ обрывается, и при завершении стихотворения в 1936 г. эти «леса» были убраны и внутреннее равновесие трехчастной формы восстановлено без излишних повествовательных звеньев.

Особое место в поэзии Ахматовой занимают лирические портреты: лицеиста Пушкина в царскосельском парке («Смуглый отрок...»), позже Маяковского «в 1913 г.», друзей и сверстников поэтессы — Б. Пастернака, О. Мандельштама, М. Булгакова, М. Зощенко и др. Для творчества Ахматовой в более зрелые годы получит особое значение внутренний драматизм биографического образа, его движение и самораскрытие в своего рода эмбриональной сюжетной форме. Молодой Маяковский, «веселый и вольный», бросает вызов враждебной и уже покорной ему толпе; Пастернак «зорко» («конским глазом») приглядывается к природе и прислушивается к ее голосам («Поэт»); неутешная Марина Цветаева разыскивает своих любимых на заснеженных улицах Москвы, и др. Вместе с тем от объективного драматического образа протянуты нити к личному переживанию поэтессы. Она является свидетелем первых выступлений Маяковского, незримо присутствует рядом с Пастернаком в его дачных прогулках, сопровождает Цветаеву в ее скитаниях по Москве, разделяя ее горе и отчаяние, и вместе с Мандельштамом в зимний вечер проносится в санях — «над Невой, над Невой, над Невой». Так художественный портрет становится осмыслением образа и судьбы людей ее «поколения».

В зрелые годы своего мастерства, начиная с «Anno Domini» (1922), Ахматова создает ряд стихотворений на исторические и легендарные темы, выражающих личное переживание и мысль поэта в классически обобщенных объективных образах прошлого — «сильные портреты», по ее собственному определению, которые «по-

являются редко, но очень выразительны». Это «Библийские стихи» («Рахиль», «Лотова жена», «Мелхола», 1921—1961), «Данте» (1936), «Клеопатра» (1940), Дидона («Не пугайся, я еще похожей...», 1956), «Античная страничка» («Смерть Софокла» и «Александр у Фив», 1961). Эти образы «вечных спутников», как бы высеченные из мрамора, обычно лаконичные, немногими чертами воспроизводят колорит эпохи: патриархального ветхозаветного Востока, античности — ранней и поздней, средневековой Италии. Эпиграфы, сопровождающие каждое стихотворение, дают к нему ключ — исторический (тематический) и вместе с тем эмоциональный: это цитаты из Библии в первом цикле, из «Египетских ночей» Пушкина в «Клеопатре», из «Божественной комедии» в «Данте» (воспоминания о родной Флоренции). Выразительность образа и здесь связана с драматизацией, с выбором знаменательного момента: жена Лота оборачивается назад, чтобы бросить последний взгляд на пылающий Содом; Клеопатра, чтобы избежать позора, выбирает смерть от укуса змейки (с блестящим прологом пушкинских «Египетских ночей» контрастирует второй эпиграф, напоминающий о драматической развязке «Антония и Клеопатры» Шекспира *), Дидона прощается с покинувшим ее Энеем, прежде чем взойти на костер.

Но правдивость восприятия исторического прошлого и искусство его образного воплощения соединяется в большинстве стихотворений со скрытым подтекстом, который связывает прошлое с современностью, с личным переживанием автора, воплощенным в объективную, классическую форму. В особенности это ясно в сонете «Не пугайся, я еще похожей...», подсказанном историей покинутой Дидоны из «Энеиды» Вергилия. Не случайно это стихо-

* I am air and fire — «Я воздух и огонь» (англ.).

творение включено в цикл «Шиповник цветет» и связано с лирической темой «несостоявшейся встречи».

В «Лотовой жене» воплощена мучительность прощания с родным прошлым, осужденным на гибель:

Кто женщину эту оплакивать будет?
Не меньшей ли мнится она из утрат?
Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

В «Данте» воссоздан суровый образ поэта-изгнанника, великого гражданина и патриота, неспособного отречься от своего прошлого, несмотря на горячую любовь к изгнавшему его родному городу:

Но босой, в рубаше покаяпной,
Со свечой зажженной не прошел
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...

Чувство гордости высоким призванием поэта звучит и в обоих исторических преданиях, объединенных в цикл «Античные странички». Они служат поучительным примером всенародного уважения, которым окружена была в древнем мире профессия поэта.

*** 11 ***

Поиски большой эпической формы, вмещающей в свои рамки и биографические воспоминания, и картину эпохи, проходят через все этапы творческого развития Ахматовой. Разумеется, современное восприятие и истолкование действительности, осложненное отражением в индивидуальном художественном сознании поэта, не могло найти адекватного выражения в традиционных формах «объективного» эпического

повествования. Уже романтики создали жанр лирической поэмы, окрашенной эмоциональным участием автора или непосредственным выражением его чувств и мыслей в лирических отступлениях. Попытки символистов возродить поэму оказались бесплодными вследствие свойственного этому направлению лирического субъективизма.

Значительная часть эпических — или скорее лиро-эпических — замыслов Ахматовой также осталась незаконченной. К ним относятся такие лирические медитации мемуарного характера, как ранние «Эпические мотивы» (1913—1916) и поздние «Северные элегии» (1940—1955), из которых последние принадлежат к числу лучших поэтических достижений Ахматовой. В отрывках сохранились уничтоженные самим автором произведения на царскосельские темы — «Русский Триопон» (1925—1935) и «Мои молодые руки» (1940), также мемуарные, но с широким (в особенности в первом) историческим и общественным контекстом. Не дошли до нас «Петербургская поэма», которую Ахматова начала писать незадолго до революции (см. сохранившуюся строфу «В городе райского ключаря...»), и «поэма о начале века» («Гаагский голубь реял над вселенной...»), которую она написала в Ленинграде в 1944 г., после возвращения из эвакуации. «Гаагский голубь» напоминает о мирной конференции в Гааге, созванной великими державами под лицемерным лозунгом пацифизма в преддверии мировых войн и революций XX в. Исторические и общественные перспективы этой темы понятны, если учесть время ее написания — конец второй мировой войны. Некоторое представление о поэме дает, может быть, отрывок из незаконченных воспоминаний поэтессы, начинающийся таким сопоставлением знаменательных для нее дат исторического календаря: «Год Эйфелевой башни, Крейцеровой сонаты,

рождения Чаплина и Габриэлли Мистраль был и годом моего рождения. В этот год Франция шумно праздновала взятие Бастилии в добром старом 89-м году XVIII века». ⁶⁹

Закончены Ахматовой были только три поэмы: в ранние годы — «У самого моря» (1914), в переломный период — «Путем всея земли» (1940) и как итог всего ее творческого развития — «Поэма без героя» (1940—1962).

Первым опытом Ахматовой в области лирического повествования были «Эпические мотивы» (или «Эпические отрывки»), следовавшие друг за другом в 1913—1916 гг. и называвшиеся первоначально «Отрывки из поэмы» и даже просто «Маленькая поэма», — название, которым Ахматова охотно пользовалась как своеобразным жанровым термином для своих небольших по объему полуэпических композиций. Заглавие указывает на повествовательный характер замысла, которому соответствует и новая метрическая форма, более свободная и широкая, чем обычная строфа ее лирических миниатюр, — классический белый стих, подсказанный элегическими раздумьями Пушкина — такого же автобиографического содержания, — в большинстве случаев оставшимися в отрывках («Вновь я посетил...» и др.). «Маленькая поэма» Ахматовой также состоит из отдельных страниц лирической биографии героини — автора, связанных между собою не столько движением времени и внешних событий, сколько сопровождающим его неспешным, поступательным ходом рассказа, его повествовательной и медитативной интонацией. Каждый отрывок имеет свой законченный сюжет, который служит каплей для обобщающих лирических раздумий. Отметим в первом из них, изображающем явление Музы как пробуждение в девочке-подростке поэтического сознания, переключку с аналогич-

ной автобиографической темой в отрывке Пушкина «Как счастлив я, когда могу покинуть...» (1826):

Как сладостно явление ее
Из тихих волн, при свете ночи лунной!
Окутана зелеными власами,
Она сидит на берегу крутом.
У стройных пог, как пена белых, волны
Ласкаются, сливаясь и журча...

Поэма «У самого моря» (1914) имеет также автобиографическую основу. «Каждое лето, — сообщает Ахматова в своем печатном жизнеописании, — я проводила в Севастополе, на берегу Стрелецкой бухты, и там подружилась с морем. Самое сильное впечатление этих лет — древний Херсонес, около которого мы жили». К Херсонесу и даче «Отрада» на берегу Стрелецкой бухты Ахматова неоднократно возвращается в своих рукописных воспоминаниях. Здесь она «получила прозвище „дикая девочка“, бросалась с лодки в открытом море, купалась во время шторма, загорала до того, что у нее сходилась кожа, и всем этим шокировала провинциальных севастопольских барышень... до сих пор называет себя „последняя херсонидка“». ⁷⁰ В другом месте Ахматова вспоминает: «В моем детстве и юности было много моря. Мне казалось — я все про него знаю. Наяву оно никогда не казалось мне страшным, но во сне участвовало в детских кошмарах про войну». Эту часть своих незаконченных мемуаров Ахматова озаглавила: «Языческое детство». В поэме, по ее словам, она «простилась со своей херсонесской юностью».

Ближайшим литературным образцом для Ахматовой послужила, как уже сказано, «Сказка о рыбаке и рыбке», откуда происходит и ее заглавие («Жил старик со своею

старухой У самого синего моря»). Ахматова воспользовалась русским народным стихом с женскими окончаниями, как он был освоен Пушкиным; однако она избегает характерного для пушкинского стиха смыслового отягчения метрически неударных слогов добавочными ударениями (ср.: Жыл старик со своею старухой) и соблюдает большую ритмическую монотонность, приближая его тем самым к строю своих лирических дольников. К Пушкину восходит и повествовательная интонация стихотворной сказки, ее эпическая манера, элементы народной лексики и фразеологии, подхватывания и параллелизмы, характерные для народного устнопоэтического сказа. Например:

Ко мне приплывала зеленая рыба,
Ко мне прилетала белая чайка.

Или:

Знатного гостя жди до Пасхи,
Знатному гостю кланяться будешь...

Однако народнопоэтическая тема Пушкина у Ахматовой отсутствует. Любовный сюжет поэмы, преломленный через психологию девочки-подростка, перекликается с привычными для молодой Ахматовой лирическими темами. Если смотреть глубже, романическая фабула говорит о главной для молодой Ахматовой теме: о созревании юного поэтического сознания, пробужденного любовью и горем (ср. в особенности образ Музы-учительницы: «Девушка... с дудочкой белой в руках прохладных»).

В своих заметках о поэме Ахматова назвала еще один, на первый взгляд неожиданный источник своего творческого вдохновения, не замеченный никем из ее современных читателей и критиков. «А не было ли, — пишет

она, — в „Русской мысли“ 1914 стихов Блока. Что-то вроде:

С ней уходил я в море,
С ней забывал я берег

(Итал. стихи)

О... парус
вдали
Идет... от вечери
Нет в сердце крови
... стекларус
... и на шали

Но я услышала:

Бухты пзрезали
Все паруса убежали в море

Это было уже в Слепневе в 1914 в моей комнате...». ⁷¹

Этот пример представляет большой интерес для психологии поэтического творчества. При всей своей прекрасной памяти Ахматова, когда писала свои воспоминания — почти через пятьдесят лет после событий, — могла вспомнить только музыкально-поэтические мотивы, послужившие толчком для ее творчества и настроившие ее на описание южного моря как фона любви романтической девушки. У Блока в «Итальянских стихах» мы читаем:

С ней уходил я в море,
С ней покидал я берег,
С нею я был далеко.
С нею забыл я близких...
О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стекларус
На темной шали!

Идет от сумрачной обедни,
Нет в сердце крови...
Христос, уставший крест нести...
Адриатической любви —
Моей последней —
Прости, прости!

(«Венеция», 1)

Картины южного моря — «Бухты изрезали низкий берег...» и вольной жизни «дикой девочки» («приморской девчонки», как назвала себя Ахматова в другом стихотворении), ее дружбы с семьями черноморских рыбаков принадлежат к лучшим местам поэмы, и именно ее начало Ахматова перепечатывала в своих избранных стихотворениях более поздних лет. В то же время в основном сюжете — рассказе о девочке, ожидающей прихода сказочного царевича, — было еще много романического и незрелого, и это отметил Блок в своем письме к молодой поэтессе, ласковом и внимательном, но одновременно отечески строгом (14 марта 1916 г.): «Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого — отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши „*совсе* не знала“, „у *самого* моря“, „*самый* нежный, *самый* кроткий“ (в «Четках»), постоянные „*совсем*“ (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже и „сюжет“: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо „экзотики“, не надо уравниний с десятью неизвестными: надо еще жестче, неприглядней, больнее. — Но все это — пустяки, поэма настоящая и Вы — настоящая».⁷²

Замечания Блока, касающиеся словаря и фразеологии Ахматовой, вряд ли в такой общей форме справедливы: он отмечает в ее стиле особенности, чуждые его собственной поэтике, не столько «общеженские», сколько простые

и домашние, соответствующие разговорной интонации ее лирики (кстати, «у самого моря» заимствовано, как было сказано, у Пушкина), но требование большей «жесткости» и правды вместо романтической «экзотики» и «уравнений с десятью неизвестными» характерно для Блока как автора «Родины», «Ямбов» и «Возмездия», по-своему искавшего путь от романтики своей ранней лирики к большому художественному реализму.

Уже после революции, в 1925—1935 гг., в период временного отхода от интимной лирики, Ахматова работала над поэмой «Русский Трианон» («Царскосельская поэма»), с широким общественно-историческим фоном, связанным с воспоминаниями о Царском Селе. Трианон — дворец в Версальском парке, где жила накануне Французской революции королева Мария-Антуанетта, — намечает историческую параллель с резиденцией русских царей: время действия — на пороге революции 1917 г., крушения царского режима. Старое аристократическое Царское Село, доживающее свой век в праздной самоуспокоенности, противопоставляется грядущим социальным катастрофам, начало которым положила первая мировая война:

И рушилась твердыня Эрзерума,
Кровь заливала горло Дарданелл...
Но в этом парке не слышали шума,
Хор за обедней так прекрасно пел;
Но в этом парке мрачно и угрюмо
Сияет месяц, снег алмазно бел.

Ахматовой не удалось осуществить план широко задуманной «царскосельской поэмы», где упоминались, как можно судить по сохранившимся осколкам, и Распутин, и близкая царскому двору фрейлина Анна Вырубова:

Одна из них (как разглашать секреты,
Мне этого наверно не простят)
Попала в вавилонские блудницы,
А тезка мне и лучший друг царицы.

Одновременно в памяти автора встает еще раз из другого столетия образ лицеиста Пушкина — «над томом Апулея». Возможно, что Ахматова не сумела справиться со сложной социально-исторической темой «прямой наводкой»; возможно, что в противоречии с темой находилась выбранная ею старомодная форма стансов, подходящая для элегических воспоминаний о царскосельском парке, но не для современной общественной темы в «карикатурной беглой зарисовке», к тому же, как поэтесса сама признается, смущавшая ее близостью к Пушкину: «Не на этой ли строфе я спохватилась, что слышится Онегинская интонация, т. е. самое дурное для поэмы 20 в. (как, впрочем, и 19-го)». ⁷³ Вопрос об обновлении метрической формы поэмы и, следовательно, разрыве с пушкинской традицией вставал перед Ахматовой неоднократно, впоследствии особенно в связи с «Поэмой без героя». По-видимому, написано было гораздо больше, чем сохранилось, остальное было уничтожено или «утрачено», кроме небольших отрывков, печатавшихся в журналах или лежащих в архиве. Остается неясным, имела ли поэма вообще повествовательный сюжет, или с самого начала она была задумана только как серия исторических картин социально-обличительного содержания.

К царскосельским воспоминаниям примыкает и стихотворение описательно-медитативного характера «Мои молодые руки» (первоначально «Пятнадцатилетние руки»), с заголовком «Из цикла „Юность“». Оно является также осколком более широкого эпического замысла, одной из «маленьких поэм» 1940 г. О своем замысле Ахматова

сообщает в письме, написанном, по-видимому, из Ташкента (1942—1944): «Осенью этого же года (речь идет о 1940 г., когда была создана поэма «Путем всея земли» или «Китежанка», — В. Ж.) я написала еще 3 нелирических вещи, сначала хотела присоединить их к „Китежанке“, написать книгу „Маленькие поэмы“, но одна из них — „Поэма без героя“ — вырвалась, перестала быть маленькой, а, главное, не терпит никакого соседства; две другие — „Россия Достоевского“ (теперь «Северные элегии», 1) и „Пятнадцатилетние руки“: они, по-видимому, погибли в осажденном Ленинграде, и то, что восстановила по памяти уже здесь, в Ташкенте, безнадежно фрагментарно...». Таким «фрагментом» и является, по-видимому, сохранившееся стихотворение; цикл «Юность» означает круг воспоминаний, в который оно входило или должно было входить как одно из звеньев.

Отражением первоначального замысла сборника «маленьких поэм» явилась публикация цикла стихотворений, озаглавленного «Шаг времени» («Ленинградский альманах», 1945, стр. 209—212). В него вошли: «Предыстория» («Россия Достоевского»), связанный с нею по содержанию отрывок «На Смоленском кладбище», «Юность» («Пятнадцатилетние руки»⁷⁴) и «Тысяча девятьсот тринадцатый» («Все равно приходит расплата...») — отрывок из «Поэмы без героя», не вошедший в окончательный текст, живописная картина демократического Петербурга дореволюционного времени. Заглавие «Шаг времени» не следует понимать, вслед за некоторыми критиками, как указание на единый замысел автобиографического характера. Отрывки эти независимы друг от друга по содержанию и различны по стихотворной форме, так что они не могут быть осколками одного произведения, но они объединяются подчеркнутым в заглавии цикла историческим характером — обращением к дореволюцион-

ному прошлому России и Петербурга, более отдаленному или более близкому, и связанному с ним прошлему самого автора. В этом смысле они являются одновременными опытами Ахматовой в полуэпическом жанре («не-лирическом», согласно ее собственному определению).

В стихотворении «Мои молодые руки» поиски жанровой формы нашли свое отражение, в частности, в необычном размере, подсказанном сочетанием рассказа (описания) с лирическим раздумьем: трехударный белый стих (дольник), объединенный в строфические группы разного объема чередованием нескольких стихов с женским окончанием и завершающего стиха с мужским. Этот метрический опыт Ахматовой, соединяющий эпический принцип тирады белых стихов с лирическим — краткостью самого стиха и подобием строфической организации, — в известной степени предвосхищает структуру «ахматовской строфы» «Поэмы без героя», но при отсутствии рифмы он должен был бы показаться однообразным в объеме целой поэмы.

Общий характер цикла, обращенный к воспоминаниям «юности», определяет элегическую тональность рассказа о прошлом — в отличие от «обличительной» в «Русском Трианоне»:

От дома того ни щепки,
Та вырублена аллея,
Давно опочили в музее
Те шляпы и башмачки.

«Людам моего поколения, — пишет Ахматова в черновом автобиографическом наброске, — не грозит печальное возвращение — нам возвращаться некуда... Иногда мне кажется, что можно взять машину и поехать в дни открытия Павловского Вокзала (когда так пустынно и душно в парках) на те места,

где тень безутешная ищет меня,

но потом я начинаю понимать, что это невозможно, что не надо врываться (да еще в бензинной жестянке) в хоромы памяти, что я ничего не увижу и только сотру этим то, что так ясно вижу сейчас». ⁷⁵

Совершенно иной характер имеет последнее стихотворение, посвященное старому Царскому Селу, как теме исторического живописания, и носящее заглавие: «Царскосельская ода. Девяностые годы» (1961). Жанровое определение этого стихотворения как «оды» звучит в устах Ахматовой почти пародически: оно содержит намек на ее собственную поэтическую декларацию «Мне ни к чему одические рати...» и на признание, что ее стихи вырастают «у забора, Как лопухи и лебеда». Но «лопухи и лебеда» принадлежат вообще к прочным царскосельским воспоминаниям молодой Ахматовой; здесь, как она рассказывает, семья ее жила в Безымянном переулке, в старом доме купчихи Шухардиной, где «у ветхого дощатого забора» росли любимые ею с детства «роскошная крапива» и «великаны лопухи». ⁷⁶ Соответственно этому картина Царского Села в этой «оде» носит почти натуралистический характер, это «не город парков и зал», а мещанское, демократическое Царское Село, которое поэт хочет описать, «как свой Витебск — Шагал», т. е. как своеобразное сочетание пустого быта и вырастающей из него гротескной фантастики:

Драли песнями глотку
И клялись попадьею,
Пили допоздна водку,
Заедали кутьей.

Но «великан-кирасир», пронсящий на запятках царских саней по улицам спящего города, вносит «призрачный характер» в этот сугубо реалистический мир — тема, уже однажды использованная Ахматовой в зловещей ро-

мантике другого царскосельского стихотворения «Призрак» (1919):

И раззолоченный гайдук
Стоит недвижно за сапями,
И странно царь глядит вокруг
Пустыми светлыми глазами.

Царское Село, этот город поэтов, в лирике Ахматовой является высокой классической темой, проникнутой элегическими воспоминаниями о прошлом и освещенной именем Пушкина. Но в приведенных эпических и полупоэтических отрывках царскосельская тема выступает в сочетании с социально-исторической более реалистично, иногда, в особенности в «Оде», даже сниженно. Такая историческая живопись с упором на социально выразительную бытовую повседневность особенно характерна для автобиографического круга сочинений Ахматовой, для ее незаконченных мемуаров, которые должны были открываться описанием старого Царского Села («Дом Шухардиной» и другие отрывки). Все ее записи, относящиеся к этой теме, носят подчеркнуто бытовой, иногда слегка пародийный характер и вполне гармонируют с исторической живописью ее стихотворных полотен.

Решительный перелом в творчестве Ахматовой обозначается в «маленькой поэме», озаглавленной в окончательной редакции «Путем всея земли» (или «Китежанка»). Как и стихотворения «Когда погребают эпоху...» и «Лондонцам», она относится к началу второй мировой войны и порождена ощущением надвигающегося исторического кризиса, отражающегося в кризисе сознания самого автора. Согласно приведенному выше письму, она была написана «в ночь штурма Выборга и объявления перемирия» (12 марта 1940 г.), предназначалась для книги

«Маленькие поэмы», но после ее распада «осталась в гордом одиночестве, как говорили наши отцы». Поэма первоначально была озаглавлена «Видения» или «Ночные видения». В ночных видениях лирической героини — «китежанки», с которой отождествляет себя поэтесса, — возникают, как кошмары, детские воспоминания англо-бурской и русско-японской войны (Цусима, героическая гибель «Варяга» и «Корейца» в неравном бою против японского флота). Воспоминания о Цусиме всегда оставались для Ахматовой знаменательной вехой ее исторического сознания. Она записывает в своих автобиографических заметках: «9 января и Цусима — потрясение на всю жизнь, и так как первое, то особенно страшное».⁷⁷ Различные временные планы сталкиваются: с потрясающими событиями отдаленного прошлого в сознании героини перекрещивается другая историческая плоскость — страшная картина гибели «старой Европы» в первую мировую войну:

Окопы, окопы,
Заблудишься тут!
От старой Европы
Остался лоскут,
Где в облаке дыма
Горят города...

Картина эта в пророческом видении проецируется в новую мировую войну, в план современных событий, связанных для героини с другими кошмарами — ее личной человеческой трагедии и ее ночных скитаний как свидетельницы и «плакальщицы» этих событий (мотив Музы, Крыма, ночная «Гофманиана»). Свою героиню Ахматова называет «китежанкой», вероятно, с мыслью о деде Февронии — героине средневековой русской легенды и оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание

о граде Китеже», — единственной оставшейся в живых из жителей древнего города Китежа, в дни нашествия татар чудесным образом погрузившегося в воды озера Светлый Яр. С китежанкой Февронией Ахматова в том же смысле отождествила себя и свою судьбу и в не изданном при жизни стихотворении, написанном в том же марте 1940 г. («Уложила сыночка кудрявого...»)⁷⁸

Последний этап в поисках более широкой и вместительной эпической формы нового типа, объединяющей автобиографическое повествование с лирическими раздумьями и рефлексией автора, представляют «Ленинградские элегии», впоследствии названные «Северными». Мысль объединить в одном цикле, как единое поэтическое целое, несколько в разное время написанных стихотворений, связанных биографической темой и ее художественной трактовкой, возникла у Ахматовой после войны. В предисловии к оставшейся незаконченной Седьмой элегии об этом рассказывается так: «Вскоре после окончания войны я написала два длинных стихотворения белыми стихами [по-видимому, элегии III и IV окончательной редакции] и окрестила их „Ленинградскими элегиями“. Затем я прибавила к ним еще два стихотворения («Россия Достоевского», 1940—1942, и «В том доме», 1921), дав им новые заглавия „Предыстория“ и „Первая Ленинградская“. Остальные — их было задумано семь — жили во мне в разной степени готовности, особенно одно («Седьмая или Последняя Ленинградская Элегия») было додумано до конца и, как всегда, что-то записано, что-то потеряно, что-то забыто, что-то вспомнено, когда вдруг оказалось, что я любила их за единодушие, за полную готовность присудить меня к чему угодно».⁷⁹ Из них в «Беге времени» опубликовано только четыре (I, IV—VI, считая по хронологии описанных событий); три неопубликованных (II, III, VII) сохранились в архиве — в разных

списках, разной степени сохранности; позднее других (1955) была написана, по-видимому, вторая. Если расположить все семь элегий не по времени написания, а по содержанию, то они представятся нам в такой историко-биографической последовательности.

I. «Предыстория» («Россия Достоевского») — блестящий образец той «исторической живописи» Ахматовой, о которой писал Корней Чуковский.⁸⁰ 70-е годы, время после освобождения крестьян, эпоха капиталистического грюндерства, «стихийного вторжения капитализма в полуфеодальную Русь», сопровождаемого распадом старого дворянско-помещичьего уклада, и первые отдаленные признаки тех грядущих общественных потрясений, которые уже в то время провидел Достоевский («омский каторжанин»):

Торгуют кабаки, летят пролетки,
Пятиэтажные растут громады
В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.
[.]
Все разночинно, наспех, как-нибудь...
Отцы и деды непонятны. Земли
Заложены. И в Вадене — рулетка.
[.]
Страну знобит, а омский каторжанин
Все понял и на всем поставил крест.

В своих незаконченных рукописных воспоминаниях Ахматова описывает Петербург «времен Достоевского», каким она его застала:

«Первый (нижний) пласт для меня — Петербург 90-х годов, Петербург Достоевского. Он был с ног до головы в безвкусных вывесках — белье, корсеты, шляпы, совсем без зелени, без травы, без цветов, весь в барабанном бое, так всегда напоминающем смертную казнь, в хорошем столичном французском языке, в грандиозных похо-

ронных процессиях и описанных Мандельштамом высочайших поездках».⁸¹

Мастерство показа стиля и «души» исторической эпохи через ее живописные «бытовые реалии», отягченные большим социальным содержанием, поддерживается детскими воспоминаниями поэтессы о недавней «каренинской» эпохе (русском варианте «викторианства»).

Шуршанье юбок, клетчатые пледы,
Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумленных,
И в коридорах узких те обои,
Которыми мы любовались в детстве,
Под желтой керосиновой лампой,
И тот же плюш на креслах...

Эта историческая живопись мемориального характера, пропущенная сквозь призму воспоминания детства и ранней юности, которая присутствовала уже в «Русском Трианоне» и в названных выше стихотворениях о Царском Селе, обнаруживается и в отрывке «На Смоленском кладбище», относящемся к тому же времени (1942). Первоначально он был включен в цикл «Шаг времени» и стоял рядом с «Россией Достоевского», объединенный с этим стихотворением сходной исторической темой — упадка старого дворянского быта:

Вот здесь кончалось все: обеды у Донона,
Интриги и чины, балет, текущий счет...
На ветхом цоколе — дворянская корона
И ржавый ангелок сухие слезы льет.

Но особенности метрической формы этого отрывка (шестистопный ямб с перекрестными рифмами) не позволяют видеть в нем осколок того же сюжетного цикла; скорее, судя по дате, это параллельный вариант того же

замысла — социальной «предыстории» того общественного круга и того поколения, к которому принадлежала сама Ахматова.

В последующих элегиях эта социальная тема исчезает и заменяется темой личной, биографической.

II. «И никакого розового детства».⁸² Детские годы и юность поэтессы. Ранняя слава как незаслуженный дар судьбы, за которым неизбежно должна последовать жестокая расплата:

И чем сильнее они меня хвалили,
Чем мной сильнее люди восхищались,
Тем мне страшнее было в мире жить
И тем сильнее хотелось пробудиться.
И знала я, что заплачу сторицей...

III. Семейная идиллия в Царском Селе (накануне первой мировой войны, 1913—1914 гг.), над которой нависает тень трагической развязки:

В том доме было очень страшно жить,
И ни камина свет патриархальный,
Ни колыбелька моего ребенка,
Ни то, что оба молоды мы были
И замыслов исполнены...
Не уменьшало это чувство страха.

IV (в печатной редакции — вторая). Пятнадцать лет, проведенных в Фонтанном Доме (Шереметевском дворце) с Н. Н. Пуниным и разрыв с ним (1923—1938):

Пятнадцать лет — пятнадцатью веками
Гранитными как будто притворились,
Но и сама была я как гранит:
Теперь моли, терзайся, пазывай
Морской царевной. Все равно. Не надо...

Тема «морской царевны» (по-видимому — автобиографи-

ческая) использована была также в неизданной биографической строфе к «Поэме без героя»:

А за тонкой стенкой, откуда
Я ушла, не дождавшись чуда,
В сентябрь, в ненастную ночь —
Бывший друг не спит и бормочет,
Что он больше, чем счастья, хочет
Позабыть про царскую дочь.

V—VI (в печатной редакции — третья и четвертая). Элегические раздумья над прожитой жизнью. По теме, размеру и времени написания сюда относится также автобиографический отрывок «А в книгах я последнюю страницу...» (1943), не включенный в цикл.

VII осталась недоработанной.

С исключением из первоначального замысла трех существенных для повествования звеньев, оставшихся не вполне законченными, внешняя последовательность историко-биографического повествования оказалась нарушенной, и «Элегии» в своей окончательной редакции превратились в цикл стихотворных медитаций о судьбе поэта, с социально-исторической «предысторией», объединенных биографической темой воспоминаний, одинаковым размером и стилем. Объединение стихотворений разного времени и происхождения в рамках своеобразного целого — своего рода элегического эпоса — показывает обычный для Ахматовой процесс срастания цикла лирических стихотворений в новую форму рассказа, насквозь проникнутого личным чувством автора. Единство такого цикла создается голосом рассказчика и общей метрической формой: повествование и размышления превращаются в монолог, воскрешающий прошлое, но обращенный к настоящему. Напрашивается сравнение с «Эпическими мотивами», первым опытом Ахматовой

в этом жанре, где впервые появляется и метрическая форма белого стиха, подсказанная элегическими раздумьями Пушкина. Но там прошлое молодого поэта почти является для него настоящим, оно насквозь поэтизировано и погружено в атмосферу лирической грусти. Говоря словами «Северных элегий», это «первая эпоха» воспоминаний:

Есть три эпохи у воспоминаний.
И первая — как бы вчерашний день.
Душа под сводом их благословенным,
И тело в их блаженствует тени.
Еще не замер смех, струятся слезы,
Пятно чернил не стерто со стола —
И, как печать на сердце, поделуй,
Единственный, прощальный, незабвенный...
Но это продолжается недолго...

В поздних «Элегиях», напротив, появляется та «жесткость», которой не хватало Блоку. в первой поэме Ахматовой. Суровый и мужественный тон и сдержанная горечь, подсказанная реальными обстоятельствами жизни самой поэтессы, не допускают никакой романтики чувств и, как в «Возмездии» Блока, — никаких украшений. Это поэзия суровая, правдивая и реалистическая по своим художественным средствам.

* 12 *

Творческим синтезом поэтического развития Ахматовой является «Поэма без героя», над которой она работала более двадцати лет (1940—1962). Личная судьба поэта и судьба ее «поколения» получили здесь художественное освещение и оценку

в свете исторической судьбы не только ее современников, но и ее родины.

Первая редакция поэмы была начата в Ленинграде 26—27 декабря 1940 г. и закончена в Ташкенте, в эвакуации, 18—19 августа 1942 г. За нею в течение двадцати лет последовал длинный ряд доработок, о которых мы можем судить по машинописным копиям разного времени. Каждая из них на время представлялась автору окончательной. В 1956 г. Ахматова писала: «В течение пятнадцати лет эта поэма, как припадок какой-то неожиданной болезни, вновь набегала на меня, и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя оконченную вещь». Объем последней редакции (1962) превосходит первоначальный почти вдвое.

Уже в первой редакции «Поэма без героя» состояла из трех частей, соответственно чему имела подзаголовки «Триптих»: «Девятьсот тринадцатый год. Петербургская повесть» (подзаголовок «Медного всадника»), «Решка» и «Эпилог». Эти части расположены в разных временных плоскостях. Сюжетным ядром, собственно «поэмой», является первая часть. Прошрое встает в памяти поэта в освещении настоящего:

Из года сорокового,
Как с башни, на все гляжу...

«Решка» и «Эпилог» совпадают по времени с настоящим, как и три посвящения к поэме, написанные в разное время.

Новогодний вечер героиня «петербургской повести», с которой отождествляет себя поэтесса, проводит в одиночестве. Она сидит перед зеркалом; может быть, это сцена гадания, во всяком случае — новогодний сон или святоч-

ный рассказ. «Страшный сон» Светланы в балладе Жуковского и вещей сон Татьяны Пушкина, оба связанные с гаданием, являются литературными параллелями, о которых напоминают эпиграфы. В зеркале перед героиней появляются тени ее друзей 1913 года, они в маскарадных костюмах и спешат на новогодний бал. Современник мог бы угадать под масками их имена, но это, по авторскому замыслу, отнюдь не необходимо. Главные действующие лица — традиционный в маскарадных пьесах того времени (начиная с «Балаганчика» Блока, 1906) любовный треугольник: Коломбина — приятельница Ахматовой О. А. Глебова-Судейкина, жена художника С. В. Судейкина, известная красавица 10-х годов, драматическая актриса, танцовщица и певица, стоявшая тогда в зените своей славы и обратившая на себя внимание исполнением заглавных ролей в пьесах Юрия Беляева «Путаница» и «Псиша» в Драматическом театре А. Суворина и роли сатирессы в музыкальной комедии Ильи Саца «Козлоногие»; Пьеро — «драгунский корнет» — молодой поэт Всеволод Князев (на самом деле — не «драгун», а гусар), также хороший знакомый Ахматовой; Арлекин, его счастливый и «знаменитый» соперник, в котором угадываются черты Блока («Гавриил или Мефистофель», «Демон с улыбкой Тамары»). Все люди и события повести отнесены к 1913 г., к «последней зиме перед войной», о которой Ахматова с элегической грустью когда-то вспоминала в «Белой стае» («Тот голос, с тишиной великой споря...»). Первая мировая война — это исторический рубеж, с которого начинается крушение старого мира.

Самоубийство (в начале 1913 г.) двадцатидвухлетнего Князева, не сумевшего пережить измену своей «Травяты» (так Коломбина названа в первой редакции поэмы), взволновало людей, знавших его близко.

Впрочем, «эпидемия самоубийств», как и другие формы «неприятя жизни», были в то время характерны для морально неустойчивой и растерянной молодежи из господствующих классов. Рядом с «проблемами пола» и в связи с ними эта тема трактовалась в литературе декаданса («Пробуждение весны» Ф. Ведекинда, — пьеса, исполнявшаяся с успехом на сцене театра Комиссаржевской—Мейерхольда в 1907 г. и вызвавшая общественное внимание). Незадолго до Князева, в 1911 г., как отмечает Ахматова в своих записках, «застрелился в пролетке» поэт Виктор Гофман, представитель младшего поколения символистов, с которым она только что познакомилась в Париже. Неудачную попытку покончить с собой совершил в октябре 1911 г. другой поэт, Сергей Соловьев, двоюродный брат А. Блока, когда-то близкий ему в годы его романтических исканий; московская газета «Утро России» сообщила об этом под сенсационным заглавием «В поисках смерти».⁸³ В печати обсуждение вызвала лекция Д. Мережковского о Тютчеве (декабрь 1912 г.), в которой лектор утверждал, что в эпидемии самоубийств среди молодежи отчасти виноваты «русские декаденты». Ему отвечали Г. Чулков в статье «Кто виноват?» («День», 1914, № 6, 7 января) и Ф. Сологуб в статье «Русские декаденты и самоубийство» (там же, № 8, 9 января). Блок отмечает все эти факты как знаменательные в своих записных книжках.⁸⁴

В связи с этим обращает на себя внимание в «Четках» группа стихотворений, из которых два последних позднее не переиздавались, где сама Ахматова выступает как героиня такого же трагического случая:

Высокие своды костела
Спней, чем небесная твердь.
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть.

Имеет ли это стихотворение реальную биографическую основу, остается неясным; независимо от этого симптоматична для времени сама тема. В поэме автор жалеет «глупого мальчика», ставшего жертвой «первой обиды», и вместе с тем не может простить ему «бессмысленную смерть» на пороге больших исторических испытаний, где мужество перед лицом смерти было бы истинным героизмом.

Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик: он выбрал эту, —
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...

Вообще отношение Ахматовой к тому миру, который она изображает, двойственно. «Апофеоз десятых годов во всем их великолепии и слабости» диалектически оборачивается как суд истории над ее поколением и ее собственным прошлым.

Золотого ль века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе давних дней?

Счастливые воспоминания об этом прошлом («Сплю, мне снится молодость наша») сосредоточены в кратком эпизоде царскосельской любовной идиллии; в основной части поэмы они оттесняются кошмарами «полночной Гофманианы», живописный фон которой образуют «каллиостры, маги, лизиски»,* «краснобаи и лжепророки». Употребление множественного числа стилистически вы-

* «Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах» (примечание А. А. Ахматовой к «Поэме без героя»).

ражает здесь пренебрежение к массовому фону этой современной Вальпургиевой ночи, развертывающейся как бы «на вершине гетевского Брокена»

Афродиты возникли из пены,
Шевельнулись в стекле Елены,
И безумья близится срок.

В этом блестящем и страшном мире разыгрывается любовная трагедия наивного мальчика, «Иванушки древней сказки» (т. е. Иванушки-дурачка), который становится жертвой жестокого времени.

Но в особенности двойственность художественного восприятия и моральной оценки сказалась в изображении «Коломбины десятих годов», главной виновницы этой трагедии. О ее биографическом прототипе — О. А. Глебовой — ее современник и почитатель, артист и режиссер А. А. Мгебров, ученик В. Э. Мейерхольда, писал в своих воспоминаниях: «Глебова-Судейкина была, между прочим, одной из самых замечательных Коломбин. По всем своим данным она действительно чрезвычайно подходила для этого образа: изящная, необыкновенно хрупкая, утонченная и своеобразно красивая».⁸⁵

«Героиня поэмы (Коломбина), — поясняет Ахматова, — вовсе не портрет О. А. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи — это десятые годы, петербургские и артистические, а так как О. А. была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. Говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие и за которую уже никто (даже автор) не несет ответственности».⁸⁶ Выступая в роли «рокового хора» античной трагедии, Ахматова дает этой «петербургской кукле», «актерке», «подруге поэтов» характеристику, не лишенную жесткости и иронии. Карьера молодой актрисы, которая «пришла ниоткуда», — «деревенской девки»,

в действительности внучки крепостного крестьянина, «скобара», — приобретает двусмысленный характер, когда ее подруга вводит нас в спальню, убранную, «как беседка», всяким антикварным хламом («полукрадено это добро»), где она «друзей принимала в постели» (бытовые черты из жизни прототипа Коломбины). Но вместе с тем рассказчица любит ее ослепительной красотой и молодостью:

... неужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы площадей
Ослепительной пожой своей?..

В созданном ею коллективном образе «красавицы тринадцатого года», наиболее облагороженном в одновременном стихотворении «Тень» (1940; в автографе озаглавлено «Современнице»), поэтесса видит и свое собственное отражение («Ты один из моих двойников») и, творя над нею суд, произносит приговор и своему собственному прошлому:

Не тебя, а себя казню.

Вот почему современники и современницы Ахматовой, настроенные менее самокритически, отнеслись к поэме так враждебно, когда впервые услышали ее в чтении автора еще в Ташкенте, в 1942—1944 гг. «Вы не можете себе представить, — писала впоследствии Ахматова в письме к Л. К. Чуковской, — сколько диких и смешных толков породила эта „Петербургская повесть“. Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х. [по рассказам присутствующих — А. М. Эфрос, известный художественный критик и историк искусства, близкий модернизму], когда он сказал, что я свожу ка-

кие-то старые счета с эпохой (10-е годы) и с людьми, которых или уже нет или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает этих счетов, поэма будет непонятна и неинтересна. Другие, в особенности женщины, считали, что „Поэма без героя“ — измена какому-то прежнему „идеалу“ и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов («Четок»), которые они „так любят“...».

Между тем двойственность эстетического любования окружающим миром и его морального осуждения была в какой-то мере характерна уже для молодой Ахматовой и объясняет путь ее дальнейшего развития в отличие от многих других представителей ее «поколения». Напомним хотя бы «осуждающие взоры спокойных загорелых баб» — этот неожиданный социальный мотив, врывающийся в интимную лирику «Четок» (1913). К тому же периоду относится стихотворение, написанное 1 января 1913 г. и в черновом автографе озаглавленное «Бродячая собака» с посвящением «Друзьям», а потом, в первой печатной редакции «Аполлона» (1913, № 3), получившее заглавие «Cabaret artistique». Это стихотворение по своей теме, образности и даже по размеру (дольники) может рассматриваться как камерный набросок, из которого впоследствии разовьется поэма «Девятьсот тридцатый год»:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам!
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам.
[.]
Навсегда забиты окошки:
Что там, изморозь иль гроза?
[.]
О, как сердце мое тоскует!
Не смертного ль часа жду?
А та, что сейчас танцует,
Неприменно будет в аду.

Отметим, что в прозаическом балетном сценарии к «Петербургской повести» место действия маскированного бала перенесено из Белого зала Фонтанного дома в «Бродячую собаку» и приурочено к празднованию юбилея балерины Тамары Карсавиной, в котором участвовала и Ахматова, посвятившая ей стихотворение.⁸⁷

Как в финале маленького лирического стихотворения об «артистическом кабаре», посвященного друзьям 1913 г., серьезность темы маскируется полуиронической концовкой, так картины призрачного веселья в поэме пронизаны ощущением близкой неминуемой «расплаты»:

Все равно подходит расплата ...

Или дальше:

До смешного близка развязка...

Или еще:

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...

Или, с подчеркнутым контрастом жестокой правды и эстетической иллюзии:

Гибель где-то здесь очевидно,
Но беспечна, прятая, бесстыдна
Маскарадная болтовня...

«Серебряный век», воспетый Ахматовой, живет в смутном ожидании своего конца — приближающейся социальной катастрофы (подобно обреченному Царскому Селу в «Русском Трианоне», отразившему другой аспект старого мира). Уготованная ему историческая судьба уже стучится в двери:

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах певских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Подземный «гул» грядущих социальных потрясений преследовал Блока в годы между двумя революциями как стоящий на границе реального акустический образ. Он писал еще в 1908 г. в своем известном докладе «Народ и интеллигенция»: «Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание».⁸⁸ После Октябрьской революции в статье «Интеллигенция и революция» (9 января 1918 г.) поэт снова говорит о грозном и оглушительном гуле, «который издает поток...».⁸⁹ «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».⁹⁰ К этому гулу он прислушивался, когда писал «Двенадцать». Он отмечает 1 апреля 1920 г.: «...во время и после окончания „Двенадцати“ я несколько дней ощущал физически, слухом, большой шум вокруг — шум слитный (вероятно, шум от крушения старого мира)».⁹¹

Тема трагической судьбы «поколения» и суда над ним с точки зрения истории («расплаты») объединяет «Петербургскую повесть» Ахматовой с незаконченной поэмой Блока «Возмездие», несмотря на все различие общей концепции, сюжета и художественной формы обоих произведений.

Отметим в начале первой главы сходную картину смены двух веков, у Блока проникнутую глубокой безнадёжностью, характерной для него в годы безвременья:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!

И дальше:

Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла
(Еще чернее и огромней
Тень Люциферова крыла).

Особенности художественного метода Ахматовой в «Петербургской повести» становятся отчетливее, если обратиться к внутренней реконструкции ее творческого развития. Сохранившиеся машинописные редакции «Поэмы без героя» (от 1944 до 1964 г.) и журнальные публикации больших отрывков, относящихся к разному времени, позволяют проследить последовательный процесс ее расширения.

Изменяются структурные формы поэмы. Появляются и постепенно разрастаются прозаические введения к частям и главам, отсутствовавшие в первом автографе 1942 г. Чередование основного поэтического повествования с развернутым прозаическим сценарием напоминает драму Блока «Незнакомка»: прозаический сценарий становится необходимой составной частью драматизованного рассказа. (См. приведенную ниже (стр. 166) запись о «Поэме», прямым образом упоминающую блоковские ремарки к «Незнакомке»).

Поэма обрастает эпитафиями. Их состав меняется из редакции в редакцию; общее число увеличивается; иногда один раздел имеет два или три эпитафия. Они связывают

поэму с воспоминаниями тех лет, отраженными в стихах автора и его современников, в том числе и самого Князева, на которые имеются аллюзии и в стихотворном тексте («палевый локон», «поцелуйные плечи», «путь в Дамаск»); либо они дают к ней параллели из русской классической и мировой литературы (Пушкин, Баратынский, «Дон-Жуан» Моцарта и Байрона, Китс, Элиот, Хемингуэй и др.). Вообще стихотворные эпиграфы в тех же функциях очень характерны и для лирики Ахматовой, в особенности для ее циклов, образуя неразрывное композиционное единство с ее собственными стихами.

К первому посвящению, посвященному в некоторых редакциях имя или инициалы Вс. Князева, прибавляется второе — О. А. Глебовой-Судейкиной (1945), написанное вскоре после ее смерти (20 января 1945 г.), ласковое и элегическое по тону, а в окончательной редакции (с 1956 г.) — «третье и последнее» — «гостю из будущего», другу и собеседнику поэтессы в более поздние годы.

Первый план рассказа в отдельных местах нарушается врывающимися в него хронологическими отступлениями — вторым планом авторских размышлений и обобщений, выводящих из 1913 г. в современность автора (1940) и за ее пределы. Эти отступления выделены особым шрифтом (курсивом).

Из временного плана рассказа выпадают также два эпизода, являющиеся позднейшими вставками. Одна из них — царскосельская любовная идиллия в Камероновой галерее, появившаяся в машинописной копии 1944 г.: светлая картина высокой любви юных лет, контрастирующая с мрачным колоритом целого. Другая — появление «гостя из будущего», связанное по теме с третьим посвящением (1956):

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог.*

«Гость из будущего» назван так потому, что он не современник описываемых событий, принадлежит к более позднему временному плану, чем остальные герои поэмы, он является до известной степени живым свидетелем происходящего действия и слушателем рассказа героини. Обе эти вставки также выделены курсивом.

Лишь в редких случаях можно говорить о существенной переработке первоначального текста поэмы. Обычно в ее повествовательную ткань вставлялись новые строфы, полустрофы или группы стихов с новыми темами, отсутствовавшими в старой редакции, или с новыми живописными подробностями в разработке старых тем. Почти вся колоритная картина культурной жизни эпохи принадлежит к таким вставкам — Анна Павлова и Шаляпин на сцене Мариинского театра, Петербургский университет, где учились друзья поэтессы и где она сама выступала с чтением стихов:

* Отражение в зеркале здесь выступает как свойство жпвого существа, в отличие от бесплотных призраков. Ср. текстуальную перекличку со стихотворением «Наяву» из цикла «Шиповник цветет», биографически связанного с третьим посвящением:

И нарцисс в хрустале, у тебя на столе,
И сигары синий дымок,
И то зеркало, где как в чистой воде,
Ты сейчас отразиться мог.

Внутренние рифмы создают здесь подобие той характерной шестистрочной строфы, которая господствует в «Поэме».

Коридор Петровских Коллегий
Бесконечен, гулок и прям
(Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто пынче проходит там).

Иногда один или два стиха, заключающие такие исторически выразительные детали, раздвигают емкую форму «ахматовской строфы». Таковы упоминания о балете И. Стравинского «Петрушка» («Из-за ширм — Петрушкина маска»), подсказавшем Ахматовой картину «кучерской пляски» вокруг костров на морозных улицах Петербурга; или о «северном Глане» — Кнуге Гамсуне, романами которого Ахматова увлекалась в молодости, как многие ее современники; об «убийце Дориане» (в романе Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея») — другом модном герое того времени; или о «вихре Саломеиной пляски» — намек на пьесу того же Уайльда «Саломея» и на балет Фокина, поставленный в Париже, с Идой Рубинштейн в заглавной роли.

Такой же говорящей подробностью является и траурное «ожерелье черных агатов» в автопортрете поэтессы, дополнившее другую такую же подробность — «воспетую» (позднее «кружевную») шаль.

Развернуты были и пейзажи старого Петербурга, точнее — Петербурга накануне войны и революции. В них заметно усилились элементы трагического, предчувствия «расплаты». Об этом говорят и легендарное проклятье «царицы Авдотьи» — покинутой и заточенной в монастырь первой жены Петра — Евдокии Лопухиной («быть месту сему пусту»), и бой барабанный на Марсовом поле, «как перед казнью», и «призрак зимнедворского [в окончательной редакции «дворцового»] бала» в прозаическом введении к гл. IV, и песня пьяного матроса, напоминающая о «Цусимском аде». В том же на-

правления идут и изменения в тексте. В редакциях 1944—1956 гг. читаем (в автографе 1942 г. этот отрывок отсутствует):

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Становилось темно в гостиной,
Жар не шел из пасти каминной.
И в кувшинах вяла сирень.

В редакции 1962 г.— с резким усилением второй половины строфы:

... Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.

В развязку введена была первоначально отсутствовавшая картина снежной метели на Марсовом поле, позволившая, как прелюдия, обособить в самостоятельную IV главу сцену самоубийства корнета, с апокалиптическим видением Медного всадника:

Бал метелей на Марсовом поле
И невидимых звон копыт.

Вообще контраст новогоднего маскарада в Белом зале Шереметевского дворца и зимнего Петербурга за его тяжелыми портьерами, которые раздвигают, как на сцене, «Мейерхольдовы арапчата», уже с самого начала имел знаменательное значение для идейно-художественного замысла «Петербургской повести». За окнами дворца виден «старый город Питер», над которым веет снежная метель.

Образ снежной вьюги был хорошо известен современникам Ахматовой из лирики Блока, начиная со стихотворений второго тома, которые в разное время включались в его сборники «Снежная маска» (отдельное издание — 1907 г.), «Земля в снегу» (1907), «Снежная ночь» (1912). Как символ стихийной страсти, вихря любви, морозного и обжигающего, он разворачивается в любовной лирике Блока этого периода в длинные ряды метафорических иносказаний, характерных для его романтической поэтики. В дальнейшем те же символы, более сжатые и сконцентрированные, переносятся поэтом на восприятие России — Родины как возлюбленной, ее мятежной, буйной красы и ее исторической судьбы:

Ты стояшь под метелицей дикой,
Роковая, родная страпа.

Отсюда они перекидываются в «Двенадцать», поэму о революции как о мятежной народной стихии, превращаясь из «ландшафта души» в художественный фон всего действия, реалистический и в то же время символически знаменательный.

В списке утраченных произведений, сохранившемся в библиографических записях Ахматовой (в рукописном отделении Ленинградской публичной библиотеки), под № 1 упоминается «либретто балета „Снежная маска“». По Блоку, 1921». Либретто было написано для балета Артура Лурье, приятеля Ахматовой, молодого тогда композитора-модерниста.⁹² В своих заметках Ахматова упоминает, что читала свой сценарий поэту В. Ходасевичу. Следовательно, это позднее «утраченное» произведение было закончено. Отношение Ахматовой к этой лирической поэме Блока было, по-видимому, двойственное. Судя по сообщению Д. Е. Максимова, она позднее усматривала

в ней немало «звездной арматуры», т. е. безвкусыя, характерного, по ее мнению, для модернистского искусства начала XX в.⁹³

С другой стороны, произведение Блока два раза упоминается в оставшихся в рукописи отрывках задуманного Ахматовой в 1959—1960 гг. «балетного сценария к петербургской повести». В одном случае это набросок сцены, характеризующей художественные вкусы эпохи: «Ольга [т. е. героиня — Глебова] в ложе смотрит кусочек моего балета „Снежная маска“...». Там же другой набросок, лишь частично соответствующий печатному прозаическому началу гл. III: «Арапчата раздвигают занавес и... вокруг старый город Питер. Новогодняя, почти андерсеновская метель. Сквозь нее — виденье (можно из «Снежной маски»). Верепица экипажей, сани...». Связь блоковских мотивов с образом снежной метели подтверждается еще одним отброшенным вариантом: «Вьюга. Призраки в вьюге (может быть — двенадцать Блока, но вдалеке и неявно)».

Любопытно отметить, что «Путаница» Ю. Беляева — пьесы высокого качества водевиль, в котором О. А. Глебова играла прославившую ее главную роль, — тоже начинается картиной петербургской метели.

В этой «святочной шутке», как назвал автор свою одноактную пьесу, молодая женщина, представляющая аллегорическую фигуру Путаницы, является на святки в квартиру почтенного столичного чиновника и «вносит в мир обыденности», по словам автора, «элемент непредвиденной фантастики». Пьесе предшествует пролог:

«Поднимается занавес. Ночь. Валит снег. Разыгрывается метель. Не видно никаких очертаний. Лунный свет едва брезжит. Изредка, сквозь голоса вьюги, доносится откуда-то издали вальс Ланперта. Проясни-

вается. Метель утихает. Редко-редко свищет вьюга, возвращается кверху белый снежный жгут.

«Все яснее и яснее посреди сцены на наметанном сугробе выясняется фигура женщины. Это — Путаница.

«Она — вместо Пролога. Прислушивается к музыке, улыбается лукаво и мечтательно. На ней светлое бальное платье, пышное, коротенькое, по модной картинке того времени [действие происходит в 1840 г.], поверх платья надета темно-зеленая бархатная шубка, отороченная горностаем; большая горностаевая муфта; смеющееся лицо с выбившимися по вискам кудряшками выглядывает из-под навеса большой бархатной шляпы; на ногах черные бархатные сапожки с меховой отделкой — вся она походит на веселую рождественскую елку, занесенную снегом...».

По-видимому, роль Путаницы О. А. Глебова исполняла именно в таком костюме. Такой запечатлел ее на портрете ее муж С. В. Судейкин — с большой муфтой, в зеленой бархатной шубке, бархатных сапожках с меховой отделкой, — и такой изобразила ее Ахматова.

Ее первые слова звучат так: «Ночь — зимняя, морозная ночь. Над Петербургом светит луна, на улице метет вьюга, сбивает с ног, заворачивает шинели и шубы, гудит по кровлям, по крышам вертит флюгарки, срывает вывески, свистит под мостами, по низам каналов... у, у, как холодно...». Это совпадение можно было бы оставить без внимания, если бы «флюгарки» и «вывески» не наводили на мысль, что образы пьесы, связанной с именем Глебовой, подсказали Ахматовой некоторые черты ее творческого замысла.

Не сразу произошло в поэме и раскрытие образа Блока как «человека-эпохи», т. е. как выразителя своей эпохи «во всем ее величии и слабости». В первой редак-

ции даны лишь ключевые строки к образу романтического демона, объединяющего крайности добра и зла, идеальных взлетов и страшного падения:

На стене его тонкий профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?

В первоначальном замысле неясно даже, предназначался ли он стать Арлекином любовного треугольника, счастливым соперником драгуна Пьеро. Сцена их встречи до 1959 г. читалась так:

... с улыбкой жертвы вечерней
И бледней, чем святой Себастьян,
Весь смутившись, глядит он сквозь слезы,
Как тебе протянули розы,
Как соперник его румян.

«Румяный» — эпитет, применимый к Арлекину в противоположность бледному Пьеро, но вряд ли подходящий для Блока, тем более в его роли демонического любовника. Однако лишь в 1962 г. появились опознавательные строчки:

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале...

Тогда же эпитет «румян» был заменен более подходящим — нейтральным:

И как враг его знаменит.

В окончательной редакции отрывок о Блоке расширен добавлением восемнадцати стихов (трех строф):

первая и третья появляются уже в списке 1956 г., вторая — содержащая наиболее приметную перекличку с известными стихами Блока — только в 1962 г. Из них первая строфа, примыкая к предшествующей, развивает образ романтического героя-демона («Демон сам с улыбкой Тамары...»). Таким Блок должен был представляться Ахматовой в 1912—1914 гг., судя по неизданному стихотворению того времени:

Ты первый, ставший у источника
С улыбкой мертвой и сухой.
Как нас измучил взор пустой,
Твой взор тяжелый — полунощника.

Остальные две строфы содержат реминисценции из четырех известных стихотворений Блока (три входят в цикл «Страшный мир», имевший для Ахматовой, по-видимому, особенно большое значение).⁹⁴

Для общей концепции образа Блока и всей эпохи в поэме особенно знаменательно включение в эту цепь аллюзий стихотворения «Шаги командора» (1910—1912):

С мертвым сердцем и мертвым взором
Он ли встретился с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?

И в этом стихотворении, изображающем осужденного на гибель Дон-Жуана, «изменника» романтическому идеалу единственной и вечной любви, звучит тот же мотив надвигающегося возмездия или расплаты:

Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены...

Не случаен отголосок этого мотива в поэме Ахматовой:

Крик петуший нам только снится...

«Блок ждал командора», — записала Ахматова в своих материалах к поэме: это ожидание — также признак людей ее поколения, обреченных погибнуть вместе со старым миром и чувствующих приближение грядущей гибели. Не случайно и Коломба, как сообщается в прозаическом введении ко второй главе, некоторым кажется Донной Анной (из «Шагов командора»). Переключка эта явственно начинается уже в предпосланном всей поэме «Девятьсот тринадцатый год» итальянском эпитафическом эпиграфе из оперы Моцарта «Дон-Жуан», в которой гибель ветреного и распутного «севильского обольстителя» впервые, по крайней мере музыкальными средствами, была изображена как романтическая трагедия:

Di rider finirai
Pria dell' aurore.*

Таким образом, место Блока в «петербургской повести» особое: он ее сюжетный герой (Арлекин), и он выступает в ней как высшее воплощение своей эпохи («поколения»), — в этом смысле он присутствует в ней цитатно, своими произведениями, — но тем самым, как поэт, он в некоторой степени определил своим творчеством и художественную «атмосферу» поэмы Ахматовой. С этой атмосферой связаны многочисленные, более близкие или более отдаленные, переключки с его поэзией. Но нигде мы не усматриваем того, что критик старого времени мог бы назвать заимствованием: творческий облик Ахма-

* «Ты перестанешь смеяться раньше, чем взойдет заря» (итал.).

товой остается совершенно не похожим на Блока даже там, где она трактует близкую ему тему.

Вторая часть «Поэмы без героя», озаглавленная «Решка» (в значении обратной стороны медали или монеты), начинается с прозаического по тону и современного по содержанию разговора о поэме между автором и редактором: прием романтической иронии, разрушающей иллюзию реальности художественного произведения вторжением бытовой повседневности в фантастику сновидения первой части. Разговор постепенно переходит в объяснение автором своего художественного замысла и метода («у шкатулки тройное дно», «применила симпатические чернила») и неожиданно заключается грандиозным аллегорическим апофеозом настоящей высокой поэзии — сценой сожжения на берегу моря тела утонувшего Шелли и образом его друга Байрона («Георга») с факелом в руке.

Третья часть («Эпилог») возвращается к исторической современности, в осажденный Ленинград, где писалась поэма. Великолепные элегические строфы, посвященные прощанию с «моим городом», плачу над погибшими и разлуке с друзьями, сменяются картиной эвакуации «через Ладогу и над лесом» и далекой дороги на восток и завершаются предчувствием великой победы:

И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву,
Ураганом — с Урала, Алтай,
Долгу верная, молодая
Шла Россия спасать Москву.

Так создается биографическая рамка, включающая воссозданное автором в повогоднем сне далекое прошлое в биографическую и общественную современность сегод-

нышнего дня. Соответственно этому в ходе дальнейшей творческой доработки две последние части дополнялись преимущественно современными общественными мотивами — процесс, оставшийся незавершенным, как свидетельствуют многоточия, иронически обыгранные в примечаниях ссылкой на примеры Пушкина и Байрона. К первоначальному концу «Эпилога», посвященному спутнику в полете из Ленинграда, Д. Д. Шостаковичу, и его «Ленинградской симфонии» («знаменитой ленинградской», вывезенной из осажденного города на самолете), присоединилось вытеснившее его впоследствии второе окончание — развернутая картина эвакуации автора по железной дороге через Каму, Урал и Сибирь в переломный период Великой Отечественной войны.

Тема личных воспоминаний 1913 г. и личной судьбы писательницы в 1941 г. переросла, таким образом, в историческую и общественную. Ахматова писала: «Моя бедная поэма, которая началась с описания встречи Нового года и чуть ли не домашнего маскарада, смела ли надеяться к чему ее подпустят».⁹⁵

И в другом месте: «Она не только с помощью скрытой в ней музыки дважды уходила от меня в балет. Она рвалась обратно куда-то в темноту, в историю («И царницей Авдотьей заклятый: Быть пусту месту сему»), в Петербургскую Историю от Петра до осады 1941—1944 гг., или вернее, в Петербургский Миф (Петербургская Гофманиана)».*

В композиционное целое поэмы, как элемент ее структуры, постепенно вошли и примечания мнимого «редактора» после текста, и подстрочные выноски, приписывае-

* «Как Плутарх, который начинает с мифического времени и кончает своим дядей или дедом, дружившим с поваром Антония» (примечание А. А. Ахматовой).⁹⁶

мые автору. Они представляют, как и начало «Решки», ироническую игру с иллюзией реальности фабулы первой части, разрушая эту иллюзию показом автора, комментирующего свое собственное произведение (в манере Стерна и его подражателей, а также авторских примечаний к «Евгению Онегину» и «Дон-Жуану» Байрона). Ахматова писала об этом: «В отличие от примечаний редактора, которые будут до смешного правдивы, примечания автора не содержат ни одного слова истины, там будут шутки умные и глупые, намеки понятные и непонятные, ничего не доказывающие ссылки на великие имена (Пушкин) и все, что бывает в жизни, главным же образом строфы, не вошедшие в окончательный текст». ⁹⁷

Пять таких строф послужили материалом для интермедии «Через площадку», две другие печатались как самостоятельное стихотворение под заглавием «Петербург в 1913 году»:

За заставой воеет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается пад Невою.

Несмотря на близость и как бы «параллельность» темы, они, по мнению самой Ахматовой, никак не укладывались в общий замысел поэмы: «Попытка заземлить ее (по совету покойного Галкина) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки, ни заплеванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни Горячего Поля, она не хочет ничего этого. Она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на сте-

нах корабли, а вокруг тайна и петербургский миф, — она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, который построили в начале 19 века бр. Адамини, откуда видны окна Мр[аморного] дворца». ⁹⁸

Другая строфа, оставшаяся в рукописи, свидетельствует о наметках более сложного сюжетного развития любовной драмы корнета (получивших отражение и в набросках сценария):

Институтка, кузина, Джульета!..
Не дожидаться тебе корнета,
В монастырь ты уйдешь тайком.
Нем твой бубен, моя цыганка,
И уже почернела ранка
У тебя под левым соском.

Остальные строфы, не вошедшие в состав поэмы, представляют лирические отрывки интимно-биографического содержания (об одной из них уже говорилось выше, — стр. 142).

Уже после окончания редакции 1962 г. Ахматова сделала попытку расширить прозу к «Решке», введя в нее, в связи с упоминанием «Белого зала» Шереметевского дворца, где происходит святочный маскарад, эпизод, посвященный Параше Жемчуговой, крепостной актрисе, возлюбленной одного из графов Шереметевых: «5 января 1941 г. Фонтанный Дом. Окно комнаты выходит в сад, который старше Петербурга, как видно по срезам дубов. При шведах здесь была мыза. Петр подарил это место Шереметеву за победы. Когда Параша Жемчугова мучилась в родах, здесь строили какие-то свадебные галереи для предстоящих торжеств ее свадьбы, — Параша, как известно, умерла в родах, и состоялись совсем другие торжества. Рядом с комнатами автора — знаменитый „белый зал“ работы Кваренги, где когда-то за зеркалом прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорят

балльные гости Шереметевых. В этом зале пела Параша для государя, и он пожаловал ей за ее пение какие-то неслыханные жемчуга. Автор прожил в этом доме 35 лет и все про него знает. Он думает, что самое главное еще впереди. Посмотрим».⁹⁹

Параше Жемчуговой посвящена также и недоработанная строфа, не включенная в поэму:

Что бормочешь ты, полпочь наша?
Все равно умерла Параша,
Молодая хозяйка дворца,
Не достроена галерея —
Эта свадебная затея, —
Где опять под подсказку Борея
Это все я для вас пишу.
Тянет ладаном из всех окон,
Срезан самый любимый локон,
И темнеет овал лица.

И этот замысел, как уведивший в сторону от основного развития поэмы, остался недовершенным фрагментом.

Параллельно с работой над расширением и завершением «Триптиха» у Ахматовой к концу 50-х годов рождается новый творческий замысел: переработать первую, сюжетную часть поэмы — «Петербургскую повесть 1913 год» — в сценарий для балета или для кино. Замысел этот предшествовал по времени окончательной редакции «повести» и частично использован в ней, частично вносит в нее дополнительные черты, полнее раскрывающие художественные намерения автора.

В записях «О поэме» (июнь 1958 г.) Ахматова сообщает: «Сегодня ночью я увидела (или услышала) во сне мою поэму как трагический балет. Это второй раз, первый раз это случилось в 1944 г. Будем надеяться, что это ее последнее возвращение и когда она вповь явится, меня уже не будет... Я помню все: и (музыку), и деко-

рацию, и костюмы, и большие часы (справа), кот[орые] били новогоднюю полночь... Ольга танцевала la danse russe rêvée par Debussy,* как сказал о ней в 13 г. К. В.,¹⁰⁰ и исполняла пляску козлоногой и какой-то танец в пубке, с большой муфтой, как на портрете С[удейкина], и в меховых сапожках. Потом сбросила все и оказалась Психеей с крыльями и в густом теплом желтом сиянии. Кучера плясали, как в „Петрушке“ Стравинского, Павлова летела над Мариинской сценой (последний танец Нижинского), голуби ворковали в середине Гостиного двора, перед угловыми иконами в зол[отых] окладах горели неугасимые лампы. Блок ждал командора... Бил барабан...»¹⁰¹

Среди материалов к «Поэме» сохранились большие куски незаконченного балетного сценария, содержащего ряд набросков, датированных декабрем 1959 г.¹⁰² Основная линия действия может быть восстановлена так.

Драма начинается с пролога (картина I). Канун Нового года. Поэтесса «в длинной черной шали» (вар. «в воспетой шали») ждет непришедшего гостя. Звонок. Появляется толпа ряженных в масках. «Все танцуют: Демон, Дон-Жуан (с окутанной трауром [Донной] Анной), Фауст (старый) с мерт[вой] Гретхен. Верстовой столб (один). Козлоногая ведет вакхическое шествие...». «Гость из будущего» выходит из одного зеркала, traverse la scène ** и входит в другое. Все в ужасе». «Банальный танец Коломбины, Арлекина и Пьеро». Появляется драгун в черном плаще и маске. После ряда неразработанных эпизодов — «видение: мертвый драгун „между печкой и шкафом“».

Действие открывается сценой у Коломбины (картина II), которую одевает и убирает «Верка», ее «маленькая

* Русскую пляску, преобразенную фантазией Дебюсси (франц.).

** пересекает сцену (франц.).

камеристка». Приезжает драгун. «Интимный завтрак». Сцена ревности. Она клянется ему в верности, дает ему «палевый локон». Звучит *Requiem* Моцарта. Опять спальня. «Драгун уже забыт...»; «Ольга, лежа в кружевном чепчике и ночной рубашке, принимает гостей. Ряд сцен между гостями, Коломбиной и драгуном. Открывается вид на ночной Петербург»; «Они на улице. Таврический сад в снегу, вьюга. Призраки в вьюге (может быть даже — двенадцать Блока, но вдалеке и не реально)».

Сцена в комнате Коломбины (картина II) имеет другой вариант: «Легкий (белый в мушку) занавес, неопеченный портрет Коломбины-Путаницы на мольберте. С него сходит О. в шубке, которую она сбрасывает на руку одному из арапчат, которые вертятся вокруг. Х [этой буквой обычно обозначает себя поэтесса] берет с подноса бокал с вином, чокается с О. и показывает ей на что-то вдали. Арапчата раздвигают занавес, и... вокруг „старый город Питер“. Новогодняя, почти андерсеновская метель. Сквозь нее — видения: (можно из «Снежной маски»). Вереница экипажей: кареты, сани, Книжный Литейный — горбатые, бородатые букинисты и чудаки-книголюбы, ночная служба в церквах (барабанный бой — солдатская песня — кусок парада — гвардия под ружьем на льду Невы, Крещение). Вяземская лавра — „дно“. Коломбина вместе с 5-ю другими коломбинами пляшет русскую в Царскосельском дворце К. В. ... Танец с двойниками (все в масках)...

Продолжение действия перепосится в «Бродячую собаку». «Вечер Карсавиной — она танцует (на зеркале). Маскарад — топится большой камин». Здесь, по-видимому, центральное место должна занимать сцена гадания. «Маг [вар.: шарманщик] предлагает всем, чтобы узнать свое будущее, стучать в страшную дверь. Первый

стучит Фауст — дверь открывается, выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз — страшная музыка. Стучит Дон-Жуан, выходит командор, и они вместе проваливаются. Больше никто не хочет стучать. Только драгун осмеливается — дверь распахивается, там на пьедестале — ожившая Психея, которую он принимает за Коломбину, бросается к ней, дверь с грохотом захлопывается. Траурная музыка...».

Действие переносится опять на улицы «ночного Петербурга». Картина III происходит на Марсовом поле. Она также имеет несколько вариантов. «Драгун у фонаря...». «Шум времени. Метель. Все переплетается как во сне». В другом варианте: «Он старается вызвать „милые тени“, мать, сестер — вместо них погубленные им невеста — проститутка — монахиня и цыганка, мертвая. Круг все уже...». Затем следует заключительный эпизод — самоубийство. «В глубине сцены взлетает второй занавес — страшная лестница, освещенная газом (синий цвет)... С маскарада возвращается О., с ней неизвестный... Сцена перед дверью. Драгун в нише. Их прощание, не оставляющее никаких сомнений. Поцелуй. О. входит к себе. Самоубийство драгуна. Выстрел. Гаснет свет. Панихида в музыке».

Финал также имеет разные варианты. В одном из них, озаглавленном «Finale из балета», «из дверей выходит Коломбина в черной венецианской шали, становится на колени у тела, поднимает принесенную ей драгуном белую розу и кладет ее ему на грудь. Двери Кол[омбины] вырастают и распахиваются. Видим огромный пожар. Пылает не только дом Адамини».

В процессе работы над сценарием рамки его оказались еще эластичнее, чем рамки поэмы: они легко раздвигались включением все новых персонажей и эпизодов, расширивших романтическую любовную повесть, как ти-

пический случай, до масштабов исторической картины «века» и представлявших этот век людей. Такими новыми эпизодами, которые остались неразработанными, могли явиться: картина призрачного парада царских войск на Марсовом поле или столкновение влюбленного корнета с генералом, который сажает его под арест за то, что он не отдал ему чести («сон корнета» — реминисценция сцены в казарме в «Пиковой даме» Чайковского); отношение корнета к его невесте, «институтке», и к цыганке. Намечалась сцена в Суздале, в Успенском монастыре — «лирическое отступление», в котором царица Авдотья проклинает Петербург; в одном из примечаний взвешивалась возможность включить Настасью Филипповну Достоевского в число литературных персонажей маскарада («призрак Настасьи Филипповны»).¹⁰³

Имеется набросок сцены в художественном «Бюро Добычиной», где продавались в те годы картины модных художников «Мира искусств». Оживают развешенные по стенам известные их портреты: Шаляпин — «в шубе», Мейерхольд, Павлова — лебедь, Тамара Карсавина, Саломея, Ахматова, Лурье, Кузмин, Магдальштам, Блок, молодой Стравинский, «Велемир I» (Хлебников), «Маяковский на мосту» (подразумевается, вероятно, поэма «Человек»); «видно, как Городецкий, Есенин, Клюев, Клычков пляшут „русскую“; там „башня“ Вяч. Иванова, будущая *bienheureuse Marie* * — Лиза Караваева читает „Скифские черепки“. Все смутно, отдаленно, еще случилось (?), но в музыке уже все живет». ¹⁰⁴

В сцене гадания шарманщика, по замечанию автора, «читатели и зрители могут, по желанию, включить в это избранное общество кого захочется. Например, Распутина, Вырубову, дипломатов того времени, если они до-

* блаженная (мать) Мария (франц.).

статочны стары... Плохо, конечно, что в таком виде число этих персонажей ничем не ограничено. Каждый может почудиться прохожему в ослепленном волшебном новогоднем окне» (7 декабря 1961 г.).¹⁰⁵

* * *

Композиционная форма «Триптиха» (без указанных добавлений) как совершенно своеобразное поэтическое целое была найдена Ахматовой уже в первоначальной редакции 1940—1942 гг. Сложная и в то же время простая и прозрачная по своей структуре, она не имеет precedентов в русской и мировой поэзии, хотя общие эстетические принципы, на которых она строится, связаны с традициями романтической поэтики, осложненными временной и тематической многоплановостью, характерной для современного искусства. В «Решке», рассуждая о «Петербургской повести», Ахматова иронически указывала на «сто-летнюю чаровницу» — «романтическую поэму начала XIX века» (в России созданную Пушкиным) — как на свой жанровый образец. Подзаголовок поэмы «Девятьсот тринадцатый год» уже сам по себе указывал на связь замысла Ахматовой с «Медным всадником», «петербургской повестью» начала XIX в., связанной с историей и судьбой Петербурга, с петербургским пейзажем, с «петербургской Гофманианой», вносящей в бытовую повсед-невность элемент многозначительной фантастики.*

Характерными жанровыми признаками романтической поэмы начала XIX в. по сравнению с поэмой классической (если исходить из «южных поэм» Пушкина как жанрового образца) было поглощение сюжета (новеллистического, а не героического) центральной фигу-

* Подразумеваются петербургские повести Гоголя, «Двойник» Достоевского, «Петербург» Андрея Белого.

рой главного героя, раскрытие за внешней фабулой его внутренних индивидуальных переживаний, лирическая окраска повествования, эмоциональное участие автора в судьбе героев, драматизация повествования, отрывочного и недосказанного. Однако вопрос о форме «романтической поэмы» XX в. не мог быть разрешен механическим подражанием пушкинским образцам: он требовал новых, современных решений.

Ахматова говорила по этому поводу: «В представлении многих поэма как жанр очень канонизирована. А с поэмой происходят вещи поразительные. Вспомним первую русскую поэму „Евгений Онегин“. Пусть нас не смущает, что автор назвал его романом. Пушкин нашел для нее особую 14-строчную строфу, особую интонацию. Казалось бы, и строфа и интонация, так счастливо найденные, должны были укорениться в русской поэзии. А вышел „Евгений Онегин“ и вслед за собой опустил шлагбаум. Кто ни пытался воспользоваться пушкинской „разработкой“, терпел неудачу. Даже Лермонтов, не говоря уже о Баратынском. Даже позднее Блок — в „Возмездии“. И только Некрасов понял, что нужно искать новые пути. Тогда появился „Мороз, Красный Нос“. Понял это и Блок, услышав на улицах революционного Петрограда новые ритмы, новые слова. Мы сразу увидели это в его поэме „Двенадцать“. Это же следует сказать о поэмах Маяковского... Я убеждена, что хорошую поэму нельзя написать, следуя жанру. Скорее вопреки ему».¹⁰⁶

В разговоре с Л. К. Чуковской Ахматова иронизировала над идеей писать поэмы «обыкновенными кубиками», т. е. строфами по четыре стиха: «Да ими 16 строк напишешь, не больше!» (четыре строфы по четыре строчки — обычный максимальный размер лирических миниатюр самой Ахматовой). «Греки писали емким гекзаметром, Данте терцинами, где были внутренние рифмы, где все

переливалось, как кожа змеи. Пушкин, пускаясь в Онегинский путь, создал особую форму».

Вслед за Пушкиным и Некрасовым, Блоком (в «Двенадцати») и Маяковским Ахматова обратилась в «Поэме без героя» к поискам новой формы. Этой формой стала особая строфа, уже получившая название «ахматовской строфы». В ее основе лежит дольник — характерный для лирики Ахматовой трехударный стих с переменным числом неударных слогов между ударениями (один или два) и перед первым ударением. В поэме, по сравнению с лирикой, дольники Ахматовой обнаруживают более регулярную форму: начало стиха всегда анапестическое (два неударных перед первым ударением); перед одним из двух остальных ударений может стоять один неударный слог (стопа ямбическая), тогда перед другим в том же стихе обязательно стоят два неударных слога (стопа анапестическая); либо обе стопы — анапестические, как первая.

Эту закономерность Ахматова, по-видимому, создавала или воспринимала по слуху, потому что немногочисленные отклонения от нее в первых редакциях были в дальнейшем устранены (в скобках указано число неударных слогов):

Как копытца, топочут сапожки,	(2, 2, 2)
Как бубенчик, звенят сережки,	(2, 2, 1)
В бледных локонах злые рожки,	(2, 2, 1)
Окаянной пляской пьяна...	(2, 1, 2)

В таком стихе, который можно назвать ямбо-анапестическим, анапесты преобладают (два или три в стихе), отдельные ямбические стопы воспринимаются на их фоне, как «стяженные».

Преобладание анапестов, в особенности их обязательное присутствие в предударной части стиха («апакруза»), придает всему стиху поступательное, «окрыленное» ритмическое движение — стремительный бег — «вперед, ра-

скинув руки», по образному выражению Пастернака, записанному Ахматовой.

Новшеством является и структура строфы. В лирических дольниках четыре стиха объединяются, как это вообще наиболее обычно в русской поэзии, чередованием перекрестных женских и мужских рифм, — например в стихотворении «Все мы бражники здесь, блудницы...», близком «Триптиху» по теме и стилю (1913). В поэме Ахматова создает более обширную строфу непостоянного объема путем чаще всего двукратного, но также трехкратного, а иногда и четырехкратного повторения параллельных стиховых рядов, объединенных между собою женской рифмой:

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.

Но...

Господняя сила с нами!
В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как трава, жжет».

В редких случаях к этим двум частям строфы прибавляется третья, объединенная с ними рифмой стиха с мужским окончанием. В «Решке», где лирическое напряжение первой части ослабевает, строфа получает регулярную структуру из шести стихов с тем же порядком рифм. Строфы перенумерованы автором. В «Эпilogе» также форма строфы более регулярная, чем в первой части, но нумерация строф была уничтожена.

Эластичность композиционной формы «ахматовской строфы», допускающая изменение ее объема при сохранении общей структуры, создает меняющийся от строфы к строфе ритмический фон более быстрого или более медленного поступательного движения стиха и препятствует

его однообразие на большом протяжении поэмы. Строфичность, необычная в классическом эпосе, воспринимается как лирическая форма, поддерживающая эмоциональную напряженность рассказа. Перехваты, образуемые более короткими стихами с перекрестной мужской рифмой, напоминают метрическую композицию баллады — т. е. жанра синкретического, эпического по своему сюжету и лирико-драматического по форме.

«Поэма без героя» достигает такого жанрового синкретизма иными внешними и внутренними поэтическими средствами, более сложными и современными, чем пародная по своему происхождению баллада или «романтическая поэма начала XIX века». Подобно «Ленинградским элегиям», она представляет монолог автора, свидетеля и участника изображаемых событий, — монолог, окрашенный глубоким лирическим чувством, эмоционально взволнованный и в то же время инсценированный драматически. Как автор, поэт является в этой инсценировке «ведущим» (конферансье): он ведет действие, представляет нам своих героев, с которыми говорит на «ты», как со старыми друзьями; он показывает нам последовательный ряд драматических эпизодов, разыгрывающихся на бале призраков (в новогоднем сне!), — вплоть до трагического финала на Марсовом поле и гибели на наших глазах влюбленного корнета. Поэту принадлежит и моральная оценка людей и происшествий, сквозящая в их изображении. Тем самым он является перед нами и как автор и как герой своей поэмы, как современник и «совиновник» людей своего поколения и в то же время как судья, произносящий над ними исторический приговор.

*18 апреля—24 мая 1970.
Комарово.*

- ¹ ПБ, ф. 1073, ед. хр. 59, л. 4 об.
- ² ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 108, л. 36 об.—37.
- ³ Там же, ед. хр. 106, л. 55 об.
- ⁴ Аполлон, 1910, № 9, июль—август, с. 33.
- ⁵ См.: А. Блок. Собр. соч. Т. 1—8, М.—Л., 1960—1963, т. 5, с. 442—445.
- ⁶ Подробнее о ней см.: Д. Е. Максимов. Воспоминания Е. Ю. Кузьминой-Караваевой о Блоке. — Уч. зап. Тарт. гос. ун-та, 1968, XI, с. 257—264.
- ⁷ Гиперборей, 1913, V, с. 26.
- ⁸ Русская мысль, 1913, кн. 4, с. 135.
- ⁹ Там же, с. 134.
- ¹⁰ С. Городецкий. Некоторые течения в современной русской поэзии. — Аполлон, 1913, № 1, с. 48.
- ¹¹ Там же.
- ¹² ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 106, л. 52 об.
- ¹³ А. Блок. Собр. соч., т. 6, с. 180.
- ¹⁴ В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 155.
- ¹⁵ Л. Брик. Маяковский и чужие стихи. — Знамя, 1940, № 3.
- ¹⁶ В. Брюсов. Среди стихов. — Печать и революция, 1922, № 2(5), с. 144.
- ¹⁷ М. Шагинян. Литературный дневник. М.—Пгр., 1923, с. 116.
- ¹⁸ М. Кузмин. Условность. Статьи об искусстве. Пгр., 1923, с. 166.
- ¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 108, л. 36 об.
- ²⁰ Г. Лелевич. ...На литературном посту. [Тверь], 1924, с. 119—141.

²¹ Б. Арватов. Гражданка Ахматова и товарищ Коллонтай. — Молодая гвардия, 1923, № 4, с. 147—151.

²² Правда, 1922, 4 июля, № 145.

²³ Там же.

²⁴ А. Коллонтай. Письма к трудящейся молодежи. (О «Драконе» и «Белой птице»). — Молодая гвардия, 1923, № 2(9), с. 164—174.

²⁵ Лариса Рейснер. Избранное. М., 1965, с. 519.

²⁶ Там же, с. 522.

²⁷ Н. Недоброво. Анна Ахматова. — Русская мысль, 1915, кн. VII, стр. 63. — Николай Владимирович Недоброво (1884—1919) — друг Ахматовой. По образованию филолог, учился на историко-филологическом факультете Петербургского университета одновременно с А. Блоком. В поэтических кругах того времени был известен как человек большого вкуса, выдающийся знаток классической русской поэзии, в особенности Пушкина и его современников. Был одним из руководителей «Общества ревнителей художественного слова» (так называемой «Академии стиха» Вячеслава Иванова), собиравшегося в редакции «Аполлона» (1909—1916). Автор статей о Фете и о Туманском, известной работы по теории русского стиха (Ритм, метр и их взаимоотношение. — Труды и дни, 1912, № 2) и первой большой статьи о творчестве Анны Ахматовой, которую сама поэтесса и ее друзья считали лучшим откликом на ее раннюю поэзию. Недоброво писал стихи в классицистическом вкусе, которые печатались в «Альманахе муз» и других изданиях того же направления. Он принадлежал к группе «поэтов-царскоселов», по акмеизму не сочувствовал. Недоброво оказал влияние на развитие поэтического вкуса и направление творчества Ахматовой в период «Белой стаи». Ряд стихотворений, посвященных Недоброву, в книгах Ахматовой, изданных после его смерти, и в черновых автографах помечен его инициалами — Н. В. Н. («Есть в близости людей заветная черта», «Целый год ты со мной неразлучен», «Царскосельская статуя», «Все мне видится Павловск холмистый», «Вновь подарен мне дремотой»).

²⁸ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 104, л. 22 об.—23.

²⁹ Новый мир, 1966, № 3, с. 286.

³⁰ О. Мандельштам. Письмо о русской поэзии. Ростов-на-Дону, «Советский юг». 1922.

³¹ В. Пяст. Встречи, с. 155.

³² Правда, 1922, 4 июля, № 145.

³³ R. M. Rilke. Advent. 1897 («Du meine heilige Einsamkeit»). — Этот первый по времени перевод Ахматовой (1910) опубликован посмертно (Новый мир, 1969, № 5, стр. 53). Примечательно, что в дальнейшем творчестве Ахматовой немецкая литература не получила сколько-нибудь заметного отражения. Исключение составляет лишь Э.-Т.-А. Гофман, имя которого часто всплывает в стихах разных лет и в особенности в «Поэме без героя».

³⁴ См. работы Б. М. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» (Пб., 1923) и В. В. Виноградова «Поэзия Анны Ахматовой» (Л., 1925).

³⁵ Ср. цитированное выше письмо Ларисы Рейснер к Ахматовой: «Газеты, проехав девять тысяч верст, привезли нам известие о смерти Блока. И почему-то только Вам хочется выразить, как это горько и нелепо. Только Вам — точно рядом с Вами упала колонна, что ли, такая же тонкая, белая и лепная, как Вы. Теперь, когда его уже нет, Вашего равного, единственного духовного брата, — еще виднее, что Вы есть...» (Избранное, стр. 518).

³⁶ Такого же мнения придерживалась, по-видимому, и мать Блока, писавшая М. П. Ивановой 29 марта 1914 г.: «Я все жду, когда Саша встретит и полюбит женщину тревожную и глубокую, а стало быть и нежную... И есть такая молодая поэтесса, Анна Ахматова, которая к нему протягивает руки и была бы готова его любить. Он от нее отвертывается, хотя она красивая и талантливая, но печальная. А он этого не любит.

Одно из ее стихотворений я вам хотела бы написать, да помню только две строки первых: Слава тебе, безысходная боль. Умер он, сероглазый король — Вы можете судить, какой (проб.) души у этой юной и несчастной девушки. У нее уже есть, впрочем, ребенок.

А Саша опять полюбил Кармен...» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 541).

³⁷ Звезда, 1967, № 12, стр. 186—191.

³⁸ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 99, л. 21. — Подробнее об отношениях Ахматовой и Блока см.: В. М. Жирмунский. Анна Ахматова и Александр Блок. — Русская литература, 1970, № 3, стр. 57—82.

³⁹ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 99, л. 20 об.

⁴⁰ Звезда, 1967, № 12, стр. 188. — «Триптих» — подзаголовок «Поэмы без героя».

⁴¹ Опубликовано посмертно: Русская литература, 1970, № 3, стр. 82.

- ⁴² А. Блок. Собр. соч., т. 3, с. 550.
- ⁴³ Звезда, 1967, № 12, с. 187.
- ⁴⁴ Опубликовано посмертно: День поэзии 1971. М., 1971, с. 155.
- ⁴⁵ А. Блок. Собр. соч., т. 5, с. 359.
- ⁴⁶ Аполлон, 1910, № 4, январь, с. 5—6.
- ⁴⁷ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 99, л. 22 об.
- ⁴⁸ См.: Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова, с. 116—118.
- ⁴⁹ Там же, с. 116.
- ⁵⁰ Первая редакция 1914 г. Начиная со сборника «Из шести книг» (1940) последние три строки изменены.
- ⁵¹ Вопросы литературы, 1970, № 1, с. 158—208; 1973, № 3, с. 191—236.
- ⁵² В. Д. Левиц. «Евгений Онегин» и русский литературный язык. — Известия ОЛЯ АН СССР, 1969, вып. 3, с. 245—246.
- ⁵³ См.: Michel A usc outurier. Anna Akhmatova. — Le Journal des poètes, Bruxelles, 1966, № 4, с. 12.
- ⁵⁴ Опубликовано посмертно: Новый мир, 1969, № 6, с. 245.
- ⁵⁵ Опубликовано посмертно: там же, № 5, с. 55.
- ⁵⁶ М. Шагинян. Литературный дневник, с. 119.
- ⁵⁷ Ср. у Мандельштама в стихотворении 1921 г. «Tristia»: «Как белычья распластанная шкурка».
- ⁵⁸ Ср. по этому поводу указанные работы Б. Эйхенбаума (с. 53) и В. В. Виноградова (с. 78—81).
- ⁵⁹ Т. В. Цивьян. Материалы к поэтике Анны Ахматовой. — Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Труды по знаковым системам, 1967, III, с. 203. — Из более ранних работ см. работы Б. Эйхенбаума (с. 111—112) и В. В. Виноградова (с. 47).
- ⁶⁰ Опубликовано посмертно: Юность, 1971, № 12, с. 64.
- ⁶¹ Опубликовано посмертно: там же, 1969, № 6, с. 67.
- ⁶² Опубликовано посмертно: Новый мир, 1969, № 6, с. 243.
- ⁶³ Опубликовано посмертно: там же.
- ⁶⁴ Опубликовано посмертно: там же.
- ⁶⁵ Опубликовано посмертно: Юность, 1971, № 12, с. 64.
- ⁶⁶ Присущий Ахматовой лаконизм формы делает особенно весомой каждую деталь, вплоть до пунктуации. Так, в более поздних перепечатках (сборник «Из шести книг» и последующие) точка в конце («Да») меняет интонацию и смысл стихотворения.
- ⁶⁷ Другое заглавие — «Ombrae adoratae» («Любимые тени»), — быть может, навеяно аналогичным названием второго эпизода «Крейслерианы» Э.-Т.-А. Гофмана.
- ⁶⁸ Владимир Казимирович Шилейко (1881—1930) — выдающийся ученый-ориенталист, специалист по древним клинописным

языкам Месопотамии. Был также поэтом, участвовал в «Цехе поэтов».

Шилейко был восторженным почитателем поэзии Ахматовой. Ахматова вышла за него замуж в августе 1918 г. и разошлась с ним весной 1921 г., однако формальное расторжение брака состоялось только в 1926 г. Осенью 1918 г. Ахматова переехала с мужем в Москву (3-й Зачатьевский пер., в районе Пречистенки), затем они жили в Ленинграде, в Мраморном дворце, где Шилейко имел две комнаты в служебном корпусе как работник Академии материнской культуры («одно окно на Суворова, другое на Марсово поле»). Шилейко был человеком с большими странностями, ученым в духе гофмановских чудаков. Ахматова впоследствии, в разговоре с Л. К. Чуковской, так вспоминала о совместной жизни с ним: «Три года голода... Владимир Казимирович был болен. Он безо всего мог обходиться, но только не без чая и не без курева. Еду мы варили редко — нечего было и не в чем... Если бы я дольше прожила с В. К., я тоже разучилась бы писать стихи...» Он «просто человек был невозможный для совместного обитания».

⁶⁹ ПБ, ф. 1073, ед. хр. 45, л. 1.

⁷⁰ Там же, ед. хр. 50, л. 3 об.

⁷¹ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 116, л. 4 об.

⁷² А. Блок. Собр. соч., т. 8, с. 459.

⁷³ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 104, л. 7.

⁷⁴ Полный текст опубликован посмертно в журнале «РТ» (1966, № 13, с. 15). Первая строка в этой редакции читается: «Мои молодые руки...».

⁷⁵ ПБ, ф. 1073, ед. хр. 50, л. 2, об.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же, л. 3 об.

⁷⁸ Опубликовано посмертно: День поэзии 1971. М., 1971, с. 155.

⁷⁹ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 97, л. 16 об.—17.

⁸⁰ К. И. Чуковский. Ахматова. Собр. соч. Т. 5. М., 1967, с. 740.

⁸¹ ПБ, ф. 1073, ед. хр. 53, л. 1 об.

⁸² Опубликовано посмертно: Новый мир, 1969, № 5, с. 54.

⁸³ А. Блок. Собр. соч., т. 7, с. 476, примеч. 25.

⁸⁴ А. Блок. Записные книжки. М., 1965. с. 200, 556 (примеч. 6 и 10).

⁸⁵ А. А. Мгебров. Жизнь в театре. Т. II. Л., 1932, с. 186.

⁸⁶ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 103, л. 19.

⁸⁷ Опубликовано посмертно: Подъем, Воронеж, 1968, № 3, с. 115; День поэзии 1968. Л., 1968, с. 181.

⁸⁸ А. Блок. Собр. соч., т. 5, с. 323.

⁸⁹ Там же, т. 6, с. 12.

⁹⁰ Там же, с. 20.

⁹¹ Там же, т. 3, с. 474.

⁹² А. С. Лурье (1892—1967) — ученик А. К. Глазунова по Петербургской консерватории; написал оперу «Арап Петра Великого», оперу-балет «Пир во время чумы» и ряд симфонических и камерных произведений.

⁹³ Звезда, 1967, № 12, с. 190.

⁹⁴ Четвертое — «Милый брат! Завечерело...»:

Словно мы — в пространстве новом,
Словно — в новых временах.

У Ахматовой:

И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы...

⁹⁵ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 104, л. 25.

⁹⁶ Там же, ед. хр. 103, л. 14 об.

⁹⁷ Там же, ед. хр. 104, л. 9 об.

⁹⁸ Там же, ед. хр. 103, л. 17.

⁹⁹ Там же, ед. хр. 112, л. 6—7.

¹⁰⁰ По-видимому, имеется в виду великий князь Кирилл Владимирович. В архиве Ахматовой (ПБ) имеется начерченный ею план Царского Села времен ее юности. На нем обозначен дворец, принадлежавший великому князю Владимиру Александровичу (отцу Кирилла Владимировича), — см. стр. 173.

¹⁰¹ ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 97, л. 32, 33.

¹⁰² Там же, ед. хр. 99, л. 26—27, 29—30, 31 об.—34, 37, 38.

¹⁰³ Там же, л. 28.

¹⁰⁴ Там же, ед. хр. 104, л. 5.

¹⁰⁵ Там же, л. 2 об., 3 об.

¹⁰⁶ Литературная газета, 1965, 23 ноября. — Разговор записан Д. Хренковым.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стр.
Память и верность. (Вместо предисловия). <i>Е. Эткинд</i>	3
Творчество Анны Ахматовой	21
Примечания	181

**Виктор Максимович
Жирмунский**

ТВОРЧЕСТВО АННЫ АХМАТОВОЙ

Утверждено к печати

Редколлегией серии научно-популярных изданий Академии наук СССР

Редактор издательства *А. А. Г р у н д ы ш е в*

Художник *Л. А. Я ц е н к о*

Технический редактор *Г. А. Б е с с о н о в а*

Корректоры *К. И. В и д р е* и *В. А. Пу з и к о в*

Слано в набор 10/I 1973 г. Подписано к печати 8/VI 1973 г. Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Бумага № 1. Печ. л. 5³/₄ + 2 вкл. (1¹/₈ печ. л.) = 8.22 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 7.86. Изд. № 5141. Тип. зак. № 4. М-14220. Тираж 50 000. Цена 60 коп.

Леп. отд. изд-ва «Наука». 199164, Ленинград, Менделеевская линия, д. 1

1-я тип. издательства «Наука». 199034, Ленинград, 9 линия, д. 12

50 коп.



**ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ**